NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 1

Konzert-Programme / Von H. W. v. Waltershausen

Trotz des ungeheuren Aufwandes an Tinte und Druckerschwärze zugunsten der Gestaltung des Musiklebens nach rein künstlerischen Grundsätzen findet sich über den ästhetischen Begriff des Konzertprogramms, als einen Kardinalpunkt des gesamten Fragenkomplexes, in den Köpfen des Publikums noch gar keine, in denen der Musiker eine sehr wenig gefestigte Anschauung. Seit Siegmund v. Hausegger bereits 1903 durch einen vorzüglichen Aufsatz den Stein ins Rollen brachte, ist zwar ein gewisser Fortschritt zu verzeichnen, vor allem auf dem Gebiete der Orchesterkonzerte, am wenigsten allerdings bei berühmten Virtuosen und Sängern, die doch ganz besonders durch ihren Namen die Macht hätten, das Publikum zu erziehen. Da, wo wenigstens der gute Wille vorhanden ist, finden wir aber die Musikerschaft in dem Stadium eines ziemlich planlosen Experimentierens. Meistens wird irgendein Gesichtspunkt herausgegriffen, der nur einen Teil des Ganzen bildet und nach dem einseitig verfahren wird. So finden wir zunächst einen Typus: *die aufzuführenden Werke* werden *chronologisch nach den Geburtsdaten der Komponisten geordnet.* Also etwa bei berühmten reisenden Geigenvirtuosen: Chaconne von Bach, ein Violinkonzert von Mozart (NB.! mit Klavierbegleitung), die Gesangsszene von Spohr, das Preislied aus den Meistersingern in Wilhelmys Bearbeitung und dann eine bunte Mischung kleinerer Stücke und Bearbeitungen von Kreisler oder Sarasate. Oder, bei Pianisten: Eine Orgelfuge von J. S. Bach in Bearbeitung von Franz Liszt, die Appassionata, Chopins 24 Präludien und Liszts Rigoletto-Fantasie. Oder, beim Dirigenten: Ein Brandenburgisches Konzert, die Eroica, die Sommernachtstraum-Ouvertüre und Wagners Kaisermarsch.

Dann folgen die Serien von Konzerten, vor allem mit volkserzieherischer Tendenz: Bach-Händel-Abende, Stamitz-Haydn-Mozart-Abende, Beethoven-, Romantiker-, ein Wagner-Liszt-Berlioz-Abend, ein Brahms-Bruckner-Abend, Münchner Schule, Wiener Schule, slawische Musik, russische Musik, „Negermusik" usw. Das neue Publikum, das sich der Güter der Kultur bemächtigt, erhält so die *Musikgeschichte durch den Nürnberger Trichter*, womöglich mit einleitenden und aus dem „Naumann-Schmitz" abgeschriebenen Vorträgen.

Hier reihen sich dann die *in bezug auf den Komponisten einheitlichen Programme* an: Bach-Abende, Beethoven-Abende, Mozart-Feste usw. Dann die Programme mit musikästhetischer Idee, *Gegenüberstellung von verwandten oder antipodischen Komponisten;* dann die *Programme mit poetischer Idee*, wie z. B. Manfred-Ouvertüre von Schumann, Liszts Faust-Symphonie und Richard Straußens „Don Juan". Oder: Goethe in der Musik, der Humor in der Musik, Wagners sämtliche Orchestervorspiele an einem Abend u. a. Es folgen die typischen *Abonnementkonzertprogramme:* eine Novität zwischen zwei bombensichern Nummern eingebettet; Programme, die den Zweck haben, den *Konzertierenden nach allen Seiten glänzen zu lassen:* ein gediegenes musikalisches Stück, ein gefühlsseliges lyrisches und ein Virtuosenstück. Andere Künstler stellen ihre Programme ohne Rücksicht auf alle diese Leitlinien nur nach dem Gesichtspunkte zusammen, *jedes einzelne Stück möglichst günstig und wirksam zu placieren*, vor allem, indem sie reichlich den Kontrast ausnützen.

So peinlich in jedem Falle die Auswüchse wirken können, so steckt doch natürlich in allen diesen Leitsätzen ein vernünftiger Gedanke. Aber das Wesentliche wird nur zufällig getroffen; dieses letztere liegt darin begründet, daß für den Rezeptiven der Abend, den er im Konzertsaal verbringt, eine *geschlossene Einheit* bilden muß, und zwar eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, daß also mit einem Wort der Abend nach den Gesichtspunkten aufgebaut sein muß, die für die Architektur des Kunstwerks überhaupt maßgebend sind.

Der Hörer kommt zunächst mehr oder weniger vorurteilsfrei in den Saal. Er stellt sich innerlich darauf ein, empfänglich zu sein, d. h. er ist bereit, seine Phantasie und damit das Eigenschöpferische, das auch der Rezeptive besitzt, zur Bewegung zwingen zu lassen. Die erste Programmnummer ist zunächst entscheidend, wie etwa die Exposition einer Tragödie. Ein bestimmtes Fluidum künstlerischer Erregung wird im Saale erzeugt. Von hier aus muß weitergebaut, hier muß entgegengekommen werden, von hier muß der Abend zu einem *mikrokosmischen Erlebnis* abgerundet werden.

Es wurde eben die Einheit in der Mannigfaltigkeit erwähnt. Der Schwerpunkt liegt auf Einheit. Viele und auch die Ernsten und Gutgesinnten legen ihn auf die Mannigfaltigkeit, weil sie aus dem heterogenen Publikum heraus gestalten wollen.

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
ein jeder sucht sich endlich selbst was aus;
wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen,
und jeder geht zufrieden aus dem Haus.“

Das ist eben Theaterdirektorenweisheit, und zwar in bewußter Antithese zum Künstlerischen. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, nicht nur die Mannigfaltigkeit der Kunst, sondern auch die des kunsthungrigen Publikums, also die tausend verschiedenen Phantasieströmungen zur Einheit zu zwingen. Und Einheiten gibt es fast so viele, als ihre Faktoren in der Mannigfaltigkeit bestehen.

Gegeben ist also die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Ausdrucks, jeder einzelne geformt in den zur Aufführung geeigneten Kunstwerken. Die Gestaltung der Einheit ist vor allem ein *Formproblem.* Das Wesen der künstlerischen Form besteht aus vier eng miteinander verwandten und vielfach ineinander übergreifenden Faktoren, dem Prinzip der *Symmetrie* (im weitesten Sinne insofern für unseren Fall, als jedes Programm seinen Höhe- oder Schwerpunkt haben muß, zu dem sich aufbauend und abbauend oder spannend und entspannend das Vorausgegangene und Nachfolgende die Wage hält), des *linearen, also evolutionistischen Aufbaues*, der *Gliederung durch Kontrast und Zäsur* oder Verbindung von beiden, und des *Organischen*, des logischen Resultates des Ganzen aus dem Einzelnen und des logischen Zusammenhanges der einzelnen Teile unter dem Gesichtswinkel des Ganzen. Ein Programm, das diesen Gesichtspunkten entspricht, ist ein Kunstwerk und als solches gut. Alle die oben erwähnten Prinzipien können für sich oder in einer Kombination diesen Zweck erfüllen, sind aber selbst stets nur Mittel zum Zweck.

Stets muß aber die Idee aus den besonderen Abwandlungen heraus bestimmt sein, die die allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkte der Form in der Anpassung an das rein Musikalische erfahren. Oft wird sich das Wesen der Einheit im Programm mit klaren Worten bestimmen lassen, oft wird es nur gefühlsmäßig zu erfassen sein, weil der Schwerpunkt der Musik im Metaphysischen liegt. Deshalb ist es vor allem gefährlich, durch das Aufzwingen von Begriffen die Freiheit der rein musikalischen Phantasie zu beeinträchtigen. Selbstverständlich ist vor allem das Hineintragen außerkünstlerischer Gesichtspunkte stets zu verwerfen. Aber schon das Wesen der Programmusik lehrt, wie gefährlich es gleichfalls ist, die Musik durch zwar künstlerische, aber außermusikalische Faktoren ohne die *direkte* Verbindung mit einer anderen Kunst gedanklich zu bestimmen. Deshalb ist vor den Programmen mit poetischer Idee auf das schärfste zu warnen, es sei denn, daß die Verbindung mit dem Begrifflichen durch die Vermittlung des Sprachlichen aus der menschlichen Stimme heraus erfolgt. Im letzteren Falle ist die Gefahr bedeutend geringer, unter Umständen ganz beseitigt. Gerade wegen des heiligen Rechtes des Hörers, sich aus den Triebkräften der eigenen Phantasie selbstschöpferisch der Einheit einzufügen, zu der ihn nur die Macht der aufgeführten Kunstwerke und der sie zusammenfassenden und gestaltenden künstlerischen Persönlichkeit des Interpreten zwingen kann und muß, ist aber am strengsten jede *schulmeisterliche Tendenz* zu verwerfen, bei der das Empfinden der verstimmenden Absichtlichkeit geradezu phantasiemordend ist. Deshalb kann das Konzertprogramm doch erzieherisch wirken. Wer aber den Hörer auf anderen Wegen zwingen will als aus dessen eigenen Phantasiekräften heraus, wird stets, und mag er ihm das Beste geben, die Atmosphäre abkühlen, Gleichgültigkeit oder sogar oppositionelle Einstellung erzeugen. Gegen die Programme mit nur einem Komponistennamen ist vor allem einzuwenden, daß nur bei den Allergrößten die Gefahr vermieden werden kann, Mannigfaltigkeit und Kontrast in ihrem ästhetischen Recht zu verkürzen. Schon ein Bach- oder Mozart-Abend kann, ungeschickt zusammengestellt, unerträglich einförmig werden. Es gibt eigentlich nur *einen* Komponisten, bei dem trotz Einheitlichkeit von Stil und Persönlichkeit jedes Werk eine andere und damit auch kontrastierende Welt aufschließt: Beethoven.

Ganz zu verwerfen ist jedes Programm, in dem das Reproduktive die Vorherrschaft über das Produktive erhält. Endlich gehört nur in den Konzertsaal, was primär stilistisch für ihn bestimmt ist. Schon eine Aufführung der Matthäus-Passion außerhalb der Kirche ist nicht ganz einwandfrei; nur ganz besondere Umstände rechtfertigen dramatische Musik im Konzertsaal. Konzertmäßige Aufführungen von ganzen Opern, besonders wenn sie dem Oratorienstil, weltlich oder geistlich, nahe stehen, sind aber noch erträglicher als Opernfragmente, und zwar deshalb, weil bei dem Ganzen sich die Phantasie bis zu einem gewissen Grade eine fiktive Schaubühne schaffen kann. Opernarienabende sollten im Interesse der öffentlichen Pflege der Kunsthygiene polizeilich verhindert werden, mag der Tenor noch so schön sein, stimmlich und auch sonst. Die Kunst ist dazu da, den Menschen durch die Erregung seiner Phantasie zu einer inneren Reinigung zu führen; in diesem Rahmen, aber auch nur in diesem, hat Eros in der Kunst sein Recht und sogar das auf ein Primat.

Eine besondere Stellung nimmt die Opernouvertüre im Konzertsaal ein, da sie ihrer Natur nach und durch ihren symphonischen Charakter zwischen Oper und Konzert steht. Allerdings muß sie dann ein geschlossenes, von dem Musikdrama ohne Gefahr abtrennbares Ganzes, ein künstlerischer Mikrokosmos für sich sein. Die meisten im Konzertsaal eingebürgerten

Ouvertüren sind übrigens ihrer stilistischen Natur nach symphonische Dichtungen.

Auf die Programme von Konzerten, die der öffentlichen Musikpflege im engeren Sinne dienen (im weiteren Sinne soll dies jedes Konzert), kann hier nicht näher eingegangen werden. Auch hier greift ein an sich außerkünstlerischer Faktor, der der Gesamtkultur, mit ein. Aber im Grunde deckt sich der Begriff der Gesamtkultur mit den zur Ethik evolutionierten ästhetischen Anschauungen. Die systematische Pflege des Kulturgutes der Nation wird nie verletzen, wenn sie sich gleichfalls von Schulmeisterei, anderseits von falschem und unechtem Nationalismus, vor allem aber von Vergangenheits- und Traditionsdünkel fernhält. Die Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens ist neben der Wahrung der Tradition die wichtigste Aufgabe, muß sich aber von dem allzugewagten Experimentellen fernhalten.

Rein musikalische Gesichtspunkte sind und bleiben die Hauptsache. Musikalische Kontraste sind in erster Linie dynamischer und rhythmischer Natur, wobei Dynamik und Rhythmik ein natürliches Expansionsbedürfnis haben. Besonders zu berücksichtigen ist, daß Steigerungen der äußeren Mittel durch sehr weite Strecken durchgeführt werden können, daß aber ihr Abbau in rückläufiger Bewegung stets einen kürzeren Verlauf verlangt. Die Symmetrie kann also nicht auf dem Wege erreicht werden, daß sich die Mittel bis zur Mitte steigern und dann innerhalb der gleichen Zeitspanne wieder einschränken, sondern sie muß durch die inneren Gewichtsverhältnisse der von den Mitteln zunächst unabhängigen Ausdrucksfaktoren ausgehen. Vor allem ist darauf zu achten, daß nach dem Höhepunkt der äußeren Mittel, der „Instrumentation" im weitesten Sinne, die Rückkehr zum Einfacheren stets mit Kürze gewürzt sein muß, es sei denn, daß die Mittel sich nach einer ganz anderen Seite hin neu entfalten. Selbstverständlich kann man nach einer Straußischen Tondichtung eine Haydn-Symphonie spielen, schließlich auch eine Beethoven-Symphonie, wenn schon die Einheit des Programmes dies zuläßt, weil die Haydn-Symphonie kurz ist und die zwingende Größe einer Beethoven-Symphonie mit ihrer ungeheuren rhythmischen Kraft Dynamik und raffiniertere Farbe des Vorhergegangenen vergessen läßt. Ungeschickt wäre es aber, etwa mit Strauß zu beginnen und dann einen klassischen oder frühromantischen Teil mit mehreren Nummern anzuhängen. Übrigens verführt gerade die Rücksicht auf die sich steigernde Instrumentation vielfach zu der historischen Reihenfolge und unter Umständen mit Recht, wenn es sich um die verschiedenen Phasen ein und derselben Stilperiode, etwa der Romantik, handelt. Es ist besser, Weber-Berlioz-Strauß als wie Strauß-Berlioz-Weber zu bringen. Die drei großen Klassiker ordnen sich in der Zusammenstellung fast immer chronologisch, weil mit jedem die innere Ausdruckskraft wächst. Mozart-Haydn-Beethoven kann aber unter Umständen gerade deshalb sogar besser sein als Haydn-Mozart-Beethoven.

Ganz besonderen musikalischen Taktgefühles bedarf die Einfügung des Instrumentalkonzertes oder überhaupt des Solisten. Die Wahrung der inneren Einheit ist hier manchmal nicht leicht.

Am wenigsten wird bei der Programmgestaltung Rücksicht darauf genommen, *daß die Tonarten der einzelnen Nummern sich zu einem organischen Ganzen fügen.* Und doch kann das beste Programm verdorben sein, wenn die natürliche Auftriebskraft von der Tonika zu ihren Dominanten unberücksichtigt bleibt. Ein Stück, das auf das vorhergehende eine Steigerung im ganzen bedeuten soll, kann seine Wirkung vollkommen verfehlen, wenn es zum Vorausgehenden in der Unterdominantsphäre steht. Ein Beispiel mag dies erläutern: A dur klingt auf C dur abgeschwächt, C dur und auch c moll auf A dur kräftig und leuchtend. Beethovens Siebente büßt nach der Fünften an klanglicher Wirkung ein, so gut die Reihenfolge ideell ist. Die Fünfte nach der Siebenten wirkt schlecht, weil in der bacchischen Orgiastik des letzten Satzes der Siebenten keine Basis zur Tragik der Fünften geschaffen ist; dagegen klingt (aber auch nur dieses letztere) die Fünfte nach der Siebenten sehr gut. Wollte man die Siebente nach der Fünften zum Klingen bringen, so müßte ein Stück vermitteln, dessen Tonart Unterdominantsphäre von A dur wäre oder auch As dur, also tiefer Halbtonabstand von A dur, wie wir aus dem Folgenden ersehen werden.

Grundlegendes ästhetisches Gesetz ist, daß nur das erkennbar Verwandte oder das erkennbar Nichtverwandte, also Gegensätzliche, sich künstlerisch miteinander verbindet, dés erste auf organischem Wege unmittelbar, das zweite mittelbar organisch über die Brücke des Kontrastes, der dann unmittelbar organisch ausgleichende Weiterungen erzwingt. Deshalb stehen, wenn wir jetzt von den oben ausgeführten Eigenschaften der Steigerung und Senkung absehen, zunächst alle Tonarten gut zueinander, die quint- oder terzverwandt sind, also direkte Dominant- oder Unterdominantbeziehungen zueinander haben. Schlecht vertragen sich die Tonarten, in denen die Verwandtschaft zwar noch fühlbar, aber doch schon mehr oder weniger unbestimmt ist. Gut stehen weiterhin Tonarten zueinander, und zwar durch den Kontrast, deren Verwandtschaft nicht mehr fühlbar ist; selbstverständlich besteht letztere in einem höheren spekulativen Sinne immer. Schlecht stehen zueinander wegen fehlender Mannigfaltigkeit zwei Stücke mit gleicher Tonika; ist aber die eine Tonika hoch oder tief alteriert, besteht also das Halbtonverhältnis, so ergibt sich im Gegenteil ein außerordentlich günstiges Verhältnis, weil wir die

Steigerung um den Halbton als alterierte Aufhellung empfinden, die Senkung um den Halbton dagegen als eine Steigerung zu einer Tonika von einer neapolitanischen Unterdominant aus, also in der Richtung einer dominantischen Evolution. Zu C dur steht also im Sinne der Steigerung günstig E dur, e moll, Es dur, es moll, G dur, g moll, Gis dur, gis moll, Ges dur, ges moll, nicht mehr aber wegen der weiten Entfernung im Terzenzirkel B dur und b moll, gut hingegen wieder wegen des Halbtonverhältnisses zum Ausgangspunkt H dur und h moll, im Sinne einer Ausdruckssenkung, entweder wenn eine solche beabsichtigt ist oder wenn ein neuer tieferer Anlaufspunkt für das folgende gewonnen werden soll, stets zum C dur günstig A dur, Ais dur, ais moll, a moll, As dur, as moll, F dur, f moll, Fis dur, fis moll, nicht mehr aber D dur, d moll, Dis dur, dis moll, vorzüglich dagegen wieder wegen des Halbtonabstandes Des dur und des moll. Zu diesem allgemeinen Schema kommen noch einige Einschränkungen. Fis und Ges zu C wird kaum als Unter- resp. Oberdominante empfunden, dagegen als im Quintenzirkel vollständig entgegengesetzt. Hier greift das Geheimnis des Tritonus ein. G moll auf C dur und F dur auf c moll wirkt nicht besonders günstig, weil die Dominant- resp. Unterdominantbeziehung durch das dorische Prinzip getrübt ist, die Verwandtschaft also bereits anfängt, indifferent zu werden. Die Beziehung im Halbtonabstand ist stets eine doppelte. Des dur auf C dur ist sowohl aufgehellte Tonika, also Steigerung, als auch neapolitanische Unterdominant, also Senkung. Ebenso ist H dur zu C dur sowohl tief alterierte, also getrübte Tonika (eigentlich ces) als auch Tonika auf eine neapolitanische Unterdominant, also Steigerung. Diese Doppelbeziehungen werden erst durch den Zusammenhang im weitesten Sinne eindeutig.

In der Kunst ist stets der besondere Ausdruck nichts anderes als die systematische Durchbrechung des Normalen für einen besonderen Zweck. Selbstverständlich können gerade Tonarten, die gut zueinander stehen, deshalb eine höhere künstlerische Aufgabe nicht erfüllen, und andere, die ungünstig zueinander stehen, gerade der feineren Differenzierung dienen. Am gefährlichsten ist aber stets der Ganztonabstand. D dur klingt auf C dur ordinär, B dur auf C dur stumpf, während, sobald eine der Tonarten als Moll erscheint, sich allerhand feine Gefühlsverbindungen anspinnen.

Am wichtigsten ist der Tonartenausgleich bei klassischer Musik, während in der reich verästelten Harmonik der modernen Musik die Gegensätze nicht so empfindlich wirken.

Wir kommen noch einmal auf Beethovens Siebente und Fünfte zurück. Selbstverständlich klingt A dur auf C dur nicht absolut matt, sondern nur in dem besonderen Zusammenhang, wo die dionysisch gesteigerte Gefühlssphäre der Siebenten eine dominantische Steigerung auf das C dur verlangt. Hier wirken nicht die Tonarten als solche, sondern bestimmend ist die Ausdrucksbedeutung der beiden Kunstwerke. Zwei Musterprogramme seien hier zur Erläuterung zitiert: Meistersinger-Vorspiel und Bruckners Siebente (Hausegger), und Eroica, Siegfried-Idyll, Till Eulenspiegel (Muck). Die Tonarten sind musterhaft für die Steigerung abgewogen, die sich in beiden Fällen ganz anders ergibt und doch zu einer zwingenden Einheit führt. Man prüfe diese beiden Programme nach den sämtlichen hier aufgestellten Leitsätzen durch, um die Vollkommenheit zu erkennen.

Je mehr man sich in die Probleme hineindenkt, desto reizvoller werden sie. Gute Programme sind das Ergebnis langer Arbeit und Erfahrung; viele Musiker bedienen sich ihrer Aufstellung geradezu zum Zwecke einer ästhetischen Denkschule. Welche Fülle von Eigenproduktivem sich neben dem Interpretatorischen hier für den Nachschaffenden auftut, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Zwölftönemusik und ihre Spaltungen? / Von Prof. Ludwig Riemann

Freunde und Anhänger der modernen und ultramodernen Musik stehen unruhvoll vor einem Tor, dessen Öffnung ihnen den mit allen Fasern ihres musikalischen Seins ersehnten Eingang in die Gefilde einer neuen, bisher nie geschauten musikalischen Kunst verschaffen soll. Musikalische Denker bemühen sich, mit allen erdenklichen Mitteln den Schlüssel zu finden, der den Weg zum Verständnis dieser rätselhaften Neutönung freilegt. Neue Schlagwörter, bestechende Fachausdrücke baut man als Grenzpfähle auf, die den Weg weisen sollen. Aber das Sonnenlicht der Erkenntnis wird immer wieder von dichten Nebeln verdunkelt, denen unser Trieb hindurchzudringen machtlos gegenübersteht. Man müßte Dutzende von Pfahlwörtern aufzählen, um die Verlegenheit zu kennzeichnen, mit der man die Neukunst zu erklären, vielmehr zu umschreiben versucht. Von höherer Warte ausschauend, kristallisieren alle diese Begriffe sich um zwei Hauptzielpunkte, d. i. die „Zwölftönemusik" und die Ausfüllung ihres Oktavenraumes durch andere Tonreihen und neue Tonhöhenspaltungen.

Die Auffassungen der Tonzusammenhänge kann man nach drei Zeitabschnitten auseinanderhalten: A = die klassizistisch-romantische Periode (bis Mendelssohn-Schumann einerseits und Brahms anderseits mit ihren Epigonen); B = die grenzmusikalische Periode (bis Reger und seine Nachfahren); C = die jüngstmoderne Periode (bis Schönberg, Hindemith und ihren Jüngern). In

allen drei Abschnitten läßt sich eine „Zwölftönemusik" nachweisen. A verlangt die strenge Berücksichtigung eines Zentrums mit teilweiser Herrschaft eines Kreises, dessen Umfang und Radius stets auf dieses Zentrum zurückführt. In B finden wir mehrere Zentren mit selbständigen Kreisen, die aber als Gesamtbild einen einheitlichen Eindruck hinterlassen. A und B unterwerfen sich einem Stilprinzip, das jedem Tone eine gewisse Stellung oder Beziehung zu seiner Umgebung vorschreibt. Mag der Ton noch so sehr gegen seine Nachbarschaft anstoßen, letzten Endes wird er immer wieder von einer zentripetalen Kraft aufgesogen, die nach den einzelnen Stationen der Entspannung hinleitet. Es ist notwendig, diese allbekannten Tatsachen noch einmal zu erwähnen, um damit den Gegensatz zu C zu verschärfen.

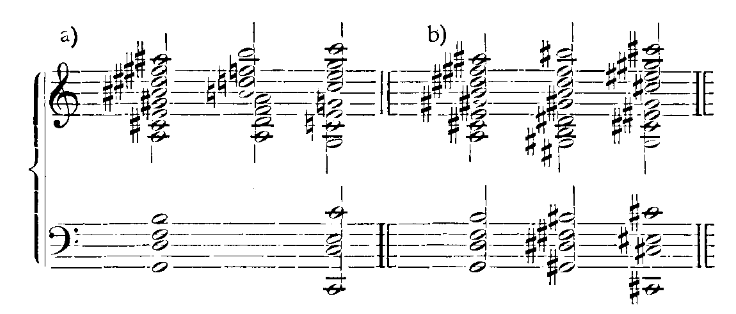
Da der jüngste Sprößling anerkannter moderner Kunst von einer Seite als „Musik" angesehen, von anderer Seite aber als eine Mißgeburt betrachtet wird, gestatte ich mir, zwei jüngsterschienene, faßbare und deshalb angreifbare Arbeiten heranzuziehen, um die Triebkraft dieses Sprößlings kritisch zu beleuchten: „Alois Hába, Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik" (N. M.-Z., 2. Juli-Heft 1924) und „Joseph Hauer, Vom Wesen des Musikalischen, ein Lehrbuch der atonalen Musik" (Verlag Schlesinger-Lienau, Berlin).

Hába konstruiert von C aus 13 Tonreihen und außer den 3, 4, 5 Klängen 14 Siebenklänge und 21 Zwölfklänge mit beliebiger Transponierung, Umkehrung oder Kürzung. „Aus der kurzen Beschreibung (so schreibt Hába weiter) des Halbtonsystems geht klar heraus, daß die neue Musik eine logische und organische Entwicklung der Klangart darstellt. Was den älteren schöpferischen Musikern verschlossen blieb, das hat die gegenwärtige schaffende Musikgeneration entdeckt." Während einzelne Stürmer jedwede Berührung oder Gemeinsamkeit mit der alten Musik ablehnen, unterzieht Verfasser sich der ehrenvollen Aufgabe, aus den Wurzeln alter, uns geläufiger Tongestaltungen neue Triebe zu erzielen. Die Logik, die er dabei entwickelt, erscheint bestechend einfach, kategorisch und fast erlösend, insofern er zwei Beispiele anführt, die sich einer der vielen neuen Tonreihen bedienen. Leider geht Hába aber von falschen Voraussetzungen aus. Er wirft Tonreihe und Tonart in einen Topf, obgleich die Tonart als Oberbegriff zu respektieren ist. Die Umkehrungen der Dreiklänge mit den Umkehrungen der C dur-Tonleiter in Kirchentonarten zu vergleichen, dürfte irritieren, denn jene bleiben in der Tonart, diese dagegen verwandeln sich in neue Tonarten. Man kann die C dur-Tonleiter doch keinen „breiteren" Begriff nennen, weil sich die Buchstaben in anderer Reihenfolge bringen lassen! Wäre dieses richtig, dann könnte man das Buchstabenalphabet auch einen „breiteren", also höherstehenden Begriff nennen, weil sich aus ihm verschiedene Wörter bilden lassen. Die unterschiedlichen Eigenschaften jeder Umkehrungstonart müssen also mit in Rechnung gezogen werden. Geschieht dieses aber, dann haben sie nichts mehr miteinander gemein. Die Werte dieser Eigenschaften gegeneinander abgewogen, machen die C dur-Tonleiter zum *engsten* Begriff, weil die Leittonkraft hier am schärfsten ausgeprägt ist. Auf eine Eigenschaft geht Hába zwar ein, d. i. die Dominantwirkung. Ich muß allerdings gestehen, daß mir seine Auslegungen dazu sprachlich unverständlich geblieben sind und daher eine Würdigung unterbleiben muß. Jedenfalls verschweigt er bei der veränderten Setzfolge der Mollleitertöne wieder die Dominantwirkung, die zu erfahren sehr lehrreich gewesen wäre. Es dürfte beglückend auf alle Kirchentonkenner wirken, wenn die „harmonische Verwertung" der Kirchentonarten durch die Kompositionen Vitezslav Nováks in *reiner* Ausführung erreicht worden ist, bekanntlich ein Ziel, das bisher nur durch Konzessionen zu ermöglichen war. Die transponierten Umkehrungen der c moll-Tonleiter besagen nichts Neues. Wenn man z. B. der Umkehrung c des es f ges a b c ein b vorhängt, löst sich die anscheinend neue Reihe in eine gewöhnliche harmonische Molltonleiter auf. Nun könnte man mir entgegenhalten: wenn man der Durreihe c d e f g a h c ein a h vorhängt, so löst sich die Reihe in eine natürliche Molltonleiter auf. Deshalb müssen wir annehmen, daß Hába den Anfangston, also c, als Hauptton bezw. Finalton erklärt, obgleich dieses nicht geschehen ist und an anderer Stelle behauptet wird, daß man mit jedem Ton der Reihe beginnen oder aufhören könne. So stehen wir vor einem ungelösten Rätsel. Eine einfache Verneinung durch Ablehnung der üblichen Tonzusammenhänge wäre billig und bequem. Daß uns an deren Stelle neue Tonreihen *ohne* jedes Eingehen auf ihren inneren Zusammenhang vorgesetzt werden, kann doch unmöglich befriedigen oder gar überzeugen, so gerne wir bescheidentlich lernen möchten.

Während Schönberg sich mit dem Quartenaufbau begnügt und damit immerhin noch eine gewisse Quintverwandtschaft zuläßt, legt Hába seinen Akkorden den gemischten Terzenaufbau zugrunde. Damit verschafft er zweifelsohne seinen Akkorden eine größere, auf sich selbst gestellte Selbständigkeit. Wenn er nun dabei bleiben und sagen würde: jeder Akkord, z. B. der Zwölfklang g h d f a cis e gis his dis fis ais kann in Umkehrung oder Transponierung einem anderen Zwölfklang vorausgehen oder nachfolgen, dann müßte man dieses als konsequent und logisch anerkennen. Er negiert aber den Wert wieder durch Rückführung auf Tonarten und Bezeichnung als „Dominantzwölfklang". Er zergliedert z. B. den eben genannten Zwölfklang als eine Zusammensetzung des Septakkordes der 5. Stufe in C dur, des
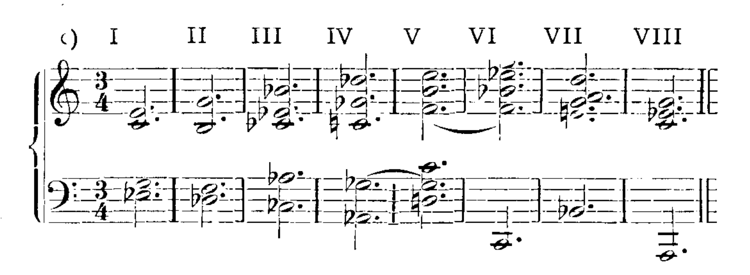
Septakkordes der 1. Stufe in A dur und des Septakkordes der 7. Stufe in Cis dur. Den Grund dieser Erklärung bleibt er uns schuldig, wenn er damit nicht ein *Zerfließen* der drei Tonarten in einen unbestimmten neuen Begriff klarlegen will. Verwirrender erscheint mir jedoch die Hineinbeziehung der Dominante durch das Wort Dominantzwölfklang. Abgesehen von der Scheidung in Ober- und Unterdominante, steht jedem Dominantbegriff ein Tonikabegriff gegenüber, sonst hinge die Dominante doch wertlos in der Luft. Leider fehlt die ersehnte Tonikafolge gänzlich. Es sei mir gestattet, diesen und anderen, den „Berufskategorien" unverständlichen Akkorden eine andere Deutung zu geben. Zuvor möchte ich einige Verständigungssätze anführen, um diese Deutung zu rechtfertigen.

Die aus Tonzusammenhängen entstehende Musikempfindung hängt ab von der Auffassung, *nicht bloß* von der Gehörsaufnahme. — Die Fortschritte in einer Kunst können nicht auf sich selbst gestellt werden; sie ziehen ihre Kraft, ihr Wachstum ganz oder teilweise aus dem fruchtbaren Boden vergangener Epochen. Die Ableugnung dieser Tatsache bedeutet Verlegenheit, grobe Selbsttäuschung. — Die jedem Tonstücke innewohnende Bewegungsenergie liegt nicht in der Selbständigkeit des Ton- oder Akkordauftretens, sondern in der *Spannung*, die neben der physischen Wirkung: Einfluß der Tonschwingungen auf die Nerven, als das eigentlich seelische, geistige Lebenselement anzusprechen ist. — Eine höhere oder geringere Intensität der Spannung schließt niemals das Recht in sich, diese ohne weiteres in solchem Zustande zu belassen. Ihr muß, sofern ästhetische Forderungen nicht das Gegenteil verlangen, mehr oder minder eine Entspannung folgen. — Fast jeder Akkord läßt sich als Spannungsakkord auffassen, der auf dem Wege geringerer Intensität schließlich in einen Entspannungsakkord führt. Die *Richtung* der Auflösung braucht nicht durch den ganzen Akkord, sondern kann durch Einzeltöne oder Intervalle bestimmt werden. Ist dieses unmöglich, so gleicht der Erstakkord einem unaufgelösten Schwingungskonglomerat, das der physikalischen Eigenschaft eines Geräuschklanges gleichkommt. — Die Entspannung kann auch verzögert werden durch Klangvertretungsakkorde, Rückung, vorgreifende Dominanten und eine Reihe anderer Faktoren der Tonalität. — Es ist ein Unterschied, ob wir einen Klang bloß hören oder in Noten sehen. Der Klang c dis f as h ist auflösbar, der Klang c es geses gis ces nicht. Solche Rechtschreibungssünden sind häufig in der Ultramoderne anzutreffen, weil das Ziel des Richtungtones mißachtet wird. — Der Hauptzweck eines Klanges ist seine *Wirkung*. Ein mit Alterationen gespickter Vier- oder Fünfklang verspricht dieselbe Wirkung wie ein systematisierter Zwölfklang. — Von diesen Grundsätzen ausgehend, lassen sich Hábasche Zwölfklänge folgendermaßen deuten:



Bei a gibt der untere Teil die Richtung nach C an, bei b (derselbe Anfangsakkord) der obere Teil nach Cis. Eine Einheitlichkeit des Erstakkordes ist nur ästhetisch zu rechtfertigen, wenn ich mir z. B. den oberen Teil als keifenden Weiberschrei und den unteren Teil als beruhigenden Männerruf zu gleicher Zeit vorstelle, oder bei b den oberen Teil als rechthaberische Frauengeste und den unteren Teil als nachgebenden Männerlaut (deshalb die Wendung nach Cis dur) denke.

Um nun aber dem Hábaschen System ohne Bedingungen meinerseits einmal nachzugehen, setze ich den Anfang eines Chorals aus Kreneks Tokkata und Chaconne, Op. 13, hierhin und stelle daraus die Mehrklänge fest.
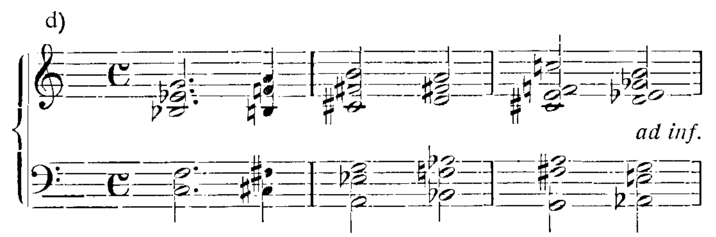


Auf Systemakkorde zurückgeführt, gehört

I zum Achtakkord es g (h d f a) c e; die Klammertöne fehlen,
II zum Siebenakkord des f (a c e) g h,
III zum Siebenakkord ces es (ges) b (d f) as,
IV zum Siebenakkord as c (es) ges (b) des f,
V zum Siebenakkord d f (a) c e g h,
VI zum Sechsklang c es g b (d) f,
VII zum Siebenklang b d (f) a (c) e g,
VIII zum Vierklang a c es g.

Wo liegt nun der Schlüssel des Verständnisses? Leider läßt uns der „Scharfsinn" Hábas hier gänzlich im Stich. Unsere Unkenntnis hält die Aneinanderreihung der Sechs- bis Achtakkorde für selbständige Bildungen, die nichts miteinander gemein haben. Sollte dagegen die Melodie als Bindemittel behauptet werden, dann hätte ich auch das Recht, das Lied „Deutschland über alles" wegen meines Schmerzes über Deutschlands Zerrissenheit folgendermaßen zu beginnen:

d)



Die eingangs erwähnte Schrift von *Hauer* ist schneller zu erledigen, da sie das Rätsel der Neumusik nur mit einem einzigen Mittel, nämlich dem „Farbenintervall" zu lösen versucht. Er kümmert sich nicht um ein System, wie es z. B. Hába aufstellt, sondern schreibt: „Das Urgesetz jedes Intervalls ist seine *Geistigkeit*, d. h. die Loslösung von den Schlacken des Klangkörpers und eine feststehende Tonhöhe, die *nur* in der gleichschwebenden Temperatur ihren Vermittler findet. Diese Kristallisierung gibt dem Intervall einen bestimmten Charakter, z. B. Oktave = Sieg, rein frei, olympisch, jungfräulich, glänzend, festlich. — Quarte = Ruhe, Entspannung, Schaffen, Jagd, Hirten, Wald, Landleben. — Kleine Sekunde = Zweifel, Verzweiflung, Hitze, Kampf, Erotik, Sehnsucht, unbefriedigt usw. usw. Die alte (jetzige) Musik bedient sich des Klangkörpers als Ausdrucks- und Darstellungsmittel; die atonale Melodie ist dagegen die Verkörperung der reinen Intuition, d. h. sie ist allein imstande, den seelischen Gehalt wiederzugeben. Das Klavier ist das geistigste Instrument, dasjenige, das den Widerstand der Materialität des Klangkörpers am meisten überwunden hat. Denn die temperierte Stimmung sorgt für die Selbständigkeit jedes Tones, weil die Obertöne mehrerer Grundtöne nicht miteinander sympathisieren. Der Klavieranschlag gleicht dem Schlagen des Bildhauers mit dem Hammer in den Marmor, ist also nur eine Vorbedingung für die künstlerische Intuition. Das Gesetz der atonalen Melodie besteht darin, daß immer und immer wieder alle zwölf Töne der Temperatur abgespielt werden müssen. Diese zwölf Töne bergen 479 001 600 Melosmöglichkeiten in sich, gegenüber 5040 mit sieben Tönen. Wer intuitiv hört, also jedes Intervall für sich, ohne Farbe des Klangkörpers, der versteht die atonale Musik. In der polyphonen Kunst vermischen sich die Einzelfarben der Intervalle zu einer neuen Farbe in ähnlicher Art, wie aus rot und blau die violette Farbe entsteht." — Mit diesen inhaltlich wiedergegebenen Ideen geht Hauer noch radikaler zu Werke wie Hába. Leider fallen auch diese Ideen wie ein Kartenhaus zusammen, wenn wir einzelne elementare Gesetze der Akustik und Tonpsychologie dagegenhalten. Eine Loslösung des Intervalls von den Schlacken des Klangkörpers gibt es nur in der Vorstellung. Die Befreiung von der Farbe des Instrumentes ist dazu unnötig, ja abschwächend betreffs der Charaktereigenschaft des Intervalls. Die Wirkung eines Intervalls wird doch nicht durch seine Selbständigkeit gefördert. Liegt nicht ein größerer Reichtum in der Musik, wenn das Intervall je nach seiner Einschaltung im ganzen verschiedenen Empfindungen dienen kann?! Die Isolierung durch die gleichschwebende Temperatur wäre eine Beschränkung, wenn Pressen in eine bestimmte festliegende Tonhöhe überhaupt möglich wäre! Das ist aber tonpsychologisch nicht der Fall, denn das Tongehirn modifiziert jede Tonhöhe nach seiner Umgebung. Es fällt unserem Gehör gar nicht ein, sich nach den subjektiv festgelegten Tönen eines Klavierstimmers zu richten. Hauer scheint ferner der Tonsuggestion im Zusammenspiel zweier verschiedenen Instrumente z. B. Klavier und Geige und der daraus resultierenden Genußfähigkeit keinen Wert beizulegen. Und wenn er der Geige (wie auch dem Orchester) jede Darstellungsfähigkeit der atonalen Musik abspricht, dann wäre es doch wohl zu erwägen, ob man nicht schon aus *diesem* Grunde (man denke an den Jammer bei Abschaffung der Streich- und Orchesterinstrumente zugunsten der atonalen Kunst) der jetzigen Musik *mit* Beteiligung der Instrumente den Vorzug geben möchte. Ich habe Hauers „Atonale Musik 1922" gespielt. Sind wir Musiker denn so schwerfällige Menschen, daß wir eine solche Tonmasse nicht in uns aufnehmen können? Das gewollte Tongemälde, das dem Komponisten doch als *Ganzes* vor Augen steht, zeigte sich ein bloß in zerrissenen, mosaikhaften, häßlichen Einzelfarben. Ich frage auch hier wie bei Hába: Wo liegt der Schlüssel zum Verständnis? Es ist fraglos richtig, daß einzelne gebräuchliche Tonanschauungen veraltet sind, z. B. die beengte Auffassung der Tonalität. Muß aber deshalb das ganze Rüstzeug der Tonzusammenhänge mit einer hohnvollen Geste in die Ecke geworfen werden? Nur großen Genies war und ist es vorbehalten, Einzelheiten bestehender Kunstanschauungen zu überspringen. Welches Genie könnte sich heute vermessen, alles zu zerstören, um Neues darauf aufzubauen?!

Ein neuer Ausblick tut sich uns auf durch die Ansage einer neuen Lehre: „Monozentrik" von Hans Schümann, die bereits eine Würdigung gefunden hat durch Prof. Dr. G'schrey im 2. Juli-Heft 1924 dieser Zeitschrift. Hoffentlich gibt diese uns Gelegenheit, Eingehenderes von der Lehre zu hören, damit in dem Gewirr der Atonalität gangbarere Wege zum Verständnis geebnet werden.

Zum Schlusse sei noch einer Spaltung der Zwölftönemusik gedacht: des Vierteltonsystems. Schümann weist in seinem Artikel „Vierteltöne und Monozentrik" (1. August-Heft 1924 dieser Zeitschrift) lückenlos nach, daß die Vierteltöne „keineswegs etwas Sinnloses darstellen, sondern sich dem verständigen Bestreben logisch einfügen, die künstliche gleichschwebende Temperatur in der Richtung einer weiteren Annäherung an die natürliche reine Stimmung zu verbessern". Die weiteren

Zugeständnisse und Ablehnungen über die praktische Verwertung genügen mir jedoch nicht. Ich stehe auf dem Boden „der kategorischen Ablehnung der 24stufigen (durch Einfügung der Viertelstufen) Temperatur mit der Behauptung, daß die 12stufige für das Musikempfinden ausreicht". Denn das intuitive Modifizieren der Tonhöhen vermöge unserer jeweiligen Stimmung, praktisch bei Instrumenten mit freier Intonation und durch Tonsuggestion bei Instrumenten mit gebundenen Tönen (Klavier usw.) sagt der Subjektivität entschieden mehr zu wie die Objektivität der festliegenden Vierteltöne.

Feinsinnige Musiker, die das Hábasche Vierteltonquartett gehört haben, bestätigten meine Ansicht durch die Bemerkung, daß sie bei größter Anstrengung dennoch halbstufig hörten und ihnen die Musik an vielen Stellen bloß *unrein* erklang, warum? weil sich diese fraglichen Stellen nicht mit ihrer eigenen Affekt- oder Defektstimmung deckte. Unsere bisherige Freiheit der Intonationsmaße werden wir niemals aufgeben. Ferner gebe ich zu bedenken, daß wir mit der Annäherung an die natürliche reine Stimmung nur eines gewinnen: das Musizieren in ein und derselben Tonart. Die Unterschiede der Terz- und Quinttonverhältnisse würden die Übertragung auf andere Tonarten zweifellos erschweren, wenn auch die Annäherungswerte dazu bereit stehen (Klavier). Dazu kommt, daß Sänger und Geiger bei melodischen Gängen in pythagoräischer Stimmung und nur innerhalb der Harmonien in natürlicher Stimmung sich bewegen. Also nicht bloß die unzureichende heutige Notenschrift bildet eine Hemmung zur praktischen Vierteltonmusik, sondern auch das subjektive Empfinden wehrt sich gegen die Fesselung durch 24stufige Temperatur.

Deutsche Klavierliteratur in Spanien

Von Prof. Dr. ALFRED REIFF (Stuttgart)

Unter der Bezeichnung „deutsch" verstehe ich dieselbe im weitesten Sinn, soweit der Komponist deutscher Abstammung ist und seine Musik nichts wesentlich Fremdländisches aufweist. Wohl wird man bei der historischen Seite den wandelbaren Begriff „deutsche Musik" enger begrenzen müssen, doch diese Seite kommt uns nur insofern in Betracht, als wir über die Gründe der Verbreitung deutscher Musik uns klarzuwerden wünschen.

Über das eigenartige Wesen der spanischen älteren Musik habe ich mich u. a. in einem ausführlichen, 24 Seiten fassenden Programm über meine Aufführung von Proben aus der Musik des 16.—18. Jahrhunderts im Jahre 1919 ausgesprochen. Die Spanier hatten im 16. und 17. Jahrhundert bekanntlich eine von Niederländern und Italienern unabhängige eigene Schule. Von anderen nationalen Schulen aber kann vor dem 18. Jahrhundert noch keine Rede sein, da, wenn auch Keime und ein leises Regen nationalen Erwachens sich zeigen, der Sonnenstrahl der allumfassenden italienischen Musik sie noch nicht entfalten läßt. Bach und Beethoven empfinden am stärksten universal und national zugleich, nur mit dem Unterschied ihres Zeitalters in politischer, religiöser und philosophischer Beziehung. Daher finden wir sie in allen Ländern, auch in Spanien verbreitet. Die ausgeprägte, nicht universelle, sondern national eingeengte Musik gründet ihre Schulen erst mit den Romantikern. Diese nationale Begrenztheit ist natürlich ein Hindernis der Verbreitung, weil sie Fremdes, Unverstandenes bietet, das sich nicht jedem ohne höheren Bildungsgrad und vorurteilsloser Fassungskraft assimiliert; es sei denn, daß in den nationalen Eigentümlichkeiten zweier Völker gerade wieder verwandte Elemente sich vorfinden wie bei den älteren oder noch heutigen volkstümlichen Spaniern und den Slawen durch ihre teilweise gemeinsame, von Byzanz zeitlich verschieden, aber gemeinsam überkommene Tonleiter u. a. (ohne mich über geschichtlich nachweisbare, verwandte Beziehungen der beiden Völker hier verbreiten zu wollen). So atmen außerdem deutschen Ernst, deutsche Gründlichkeit, ja sogar mystische Religiosität die Werke eines Morales, Cabezón u. a. aus dem 16. Jahrhundert so stark, daß man meinen könnte, Bach, der viel jüngere, sei bei ihnen in die Schule gegangen.

Wohl haben die Spanier ihre Eigenart in Musik und Literatur unter der Herrschaft der Bourbonen im 18. Jahrhundert vergessen müssen — mit Widerwillen, denn die italienischen Bühnensänger, die unbeliebten Trufaldiner, wurden erst 1777 vertrieben, und die spanische Operette, Zarzuela genannt, feierte nun zwar wieder in einheimischer Sprache über die italienische Oper ihren Triumph, doch blieb der italienische Geschmack noch bis zum Auftreten Pedrells gegen das Jahr 1870 vorherrschend, in welchem Jahr Pedrell schon eine Wagner-Gesellschaft gegründet und Wagners Werke in Musikkreisen verbreitet hatte. In jetziger Zeit hat sich der Musikschriftsteller Adolfo Salazar auch gegen die italienische Sprache in den Wagner-Opern mit größtem Erfolge gewendet. Erst der erwähnte Pedrell hat den Spaniern wieder ihre national-musikalische Eigenart zum Bewußtsein gebracht.

Er war es, dessen universeller Geist die deutsche Musik vollauf zu erfassen verstand, der die Opern-

reformen Glucks, C. M. Webers und R. Wagners zu würdigen und dem national-spanischen Gepräge über- und unterzuordnen wußte (wobei ich bemerken möchte, daß die Gluckschen Opernreformen gleichzeitig und unabhängig in Spanien von einem Jesuiten Arteaga ins Leben gerufen wurden, ohne jedoch irgendwelche praktische Durchführung erlangt zu haben). Von *Pedrell* ist mir persönlich bekannt, daß *Schubert-* und *Schumann-Lieder* schon in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Spanien verbreitet, und daß er „Rienzi" und „Tannhäuser" schon bald nach ihrer Entstehung kennen lernte. Was aber nach Spanien im 18. und 19. Jahrhundert von deutscher Musik Eingang fand, ging über den Weg von Paris oder seltener über Italien. So war es ja auch mit der deutschen Literatur, die nur in französischer Übersetzung und erst von 1750 ab in Spanien ganz allmählich Zutritt erlangte. Die Spanier stehen so auf natürlich zu erklärende, aber bedauerliche Weise unter geistiger Vormundschaft der Franzosen. Und mit welcher Wucht und Kraftanstrengung suchen seit dem Weltkrieg bezw. nach dessen Ende die Franzosen ihrem Debussy, d'Indy u. a. den Vorrang zu verschaffen gegenüber der deutschen Musik! Der 1916 so unglücklich ums Leben gekommene *Granados*, der Schüler Pedrells, hat so viel Deutsches in seinen Kompositionen assimiliert, und der noch lebende Turina segelt ganz im Fahrwasser eines Debussy! Darüber ein anderes Mal mehr.

Und trotz der nationalen Färbung, trotz der naturgemäßen Mängel ihrer Kunstwerke haben gerade die *deutschen Romantiker* in Spanien vollauf Würdigung gefunden. Der Vorwurf der Romantik bleibt, daß an die Stelle des klassischen Idealismus eine aus der Philosophie der Aufklärung entsprungene, sturmbewegte und individuelle Auffassung trat. Zwei Richtungen sind aus ihr entsprungen: eine materialistisch oder empirisch nüchterne Art und eine dieser abgewandten *Mystik*, die ich schon als im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien vorhanden erwähnte, eine Mystik, die sich mit dem religiösen Zauber der Vergangenheit befaßt. Die naturalistische und mystische Romantik mit ihren Mitteln zur Reizsteigerung, ihrer absichtlich reflektierenden Kunst wirkt auf die gerade nicht reflektierenden Zuhörer, auf die naiv Empfindenden mit der Kraft einer förmlichen Berauschung. Und gerade auf *den Spanier* wirkt diese traumhafte, im Grunde *pessimistische* Romantik mit ihren Illusionen im Sinne der Befriedigung seiner weltlichen und überweltlichen Sehnsucht, auf ihn, der gleichfalls pessimistisch veranlagt ist. Die Romantik wird ihm, mit einem Wort gesagt, zur Religion. Im Zusammenhang hiermit hat daher auch das Kunstwerk *R. Wagners* gerade in Spanien tiefste Wurzel gefaßt, so daß seine Opernmelodien sogar in Klavierbearbeitung dort im Gebrauch sind. Obwohl nach Stoff, im künstlerischen Aufbau und im ethischen Gehalt sein Werk *urdeutsch* ist, so hat Wagner alle romantischen Ideen, alle aus dem Volk erwachsenen künstlerischen Antriebe auf die Höhe einer allgemein menschlichen Empfindung gesteigert: es ist die Wirkung seiner ins Übermenschliche gesteigerten genialen, das Erdrückende und Überwältigende seiner sieghaften Kraft. Wir wissen, mit welcher Wirkung alljährlich die Wagnerschen Bühnenfestspiele in Madrid und Barcelona unter der Leitung deutscher Kapellmeister aufgeführt werden. Ja, das stärkste naturalistisch-romantische Talent der Gegenwart, *Richard Strauß*, hat in Spanien trotz der künstlerischen Mängel seiner Werke eine Anziehungskraft ohnegleichen gewonnen, und zwar durch seine freudig-wirkende, naturalistische Darstellung mit illusionistischen Mitteln — er beschreibt mit virtuosen Mitteln bekanntlich, ohne psychisch zu verarbeiten und zu vertiefen — aber der unmittelbare Eindruck ist sinnberauschend und glänzend in den Orchesterfarben.

Brahms ist in den gebildeten Musikerkreisen zwar hoch geschätzt, wenngleich im Volke noch nicht durchgedrungen: er gilt als klassischer Romantiker von weitreichender und freier Erfindung mit seinen reichhaltigen, flexiblen und vielgestaltigen Rhythmen, in seinen Liedern und Chören mit Melodien tiefster Poesie und erhabener Inspiration. *Reger* dagegen wird abgelehnt: man erblickt in seinen Werken nichts Persönliches trotz der oder gerade wegen der unerhörten Technik, der „widerstrebenden" Polyphonie, in welcher die Tonalität vor den fortgesetzt unerwarteten Melodien verschwindet, die nicht auf Dur und Moll, sondern auf der chromatischen Skala basiert sind; das systematische Verarbeiten der Themen macht aus den Werken Regers nach Anschauung der Spanier etwas mehr Intellektuelles als Empfundenes und Ausdrucksvolles.

Schließlich muß ich auch noch der Spanier gedenken, welche in älterer und neuerer Zeit sich besonders um die *Verbreitung der deutschen Musik im allgemeinen* Verdienste erworben haben. *Pablo Sarasate* (1844—1903) hat vor allem die Konzerte von *Max Bruch* und *Mendelssohn* in Spanien bekanntgemacht; Bruch schrieb für ihn bekanntlich sein zweites Konzert und die „Schottische Fantasie". Der Komponist und Gitarrenvirtuose *Francisco Tarrega* (1853—1910) arrangierte zuerst für Gitarre sogar Präludien und Fugen von *Bach* und andern deutschen Klavierkomponisten (Mozart, Haydn) und spielte sie mit unvergleichlicher Meisterschaft und Poesie, desgleichen die lebenden Meister *J. Pujol*, *Llobet* und *Segovia*. Der Kapellmeister *Vicente Garcia* (1775—1852) führte den „Don Juan" von *Mozart* sogar in Mexiko auf, nachdem er als europäische Berühmtheit dort zum Operndirektor ernannt worden war. Die Sängerin *Maria Garcia de Malibran* (1808—1836) war eine seltene Darstellerin der Titelrolle in Beethovens „Fidelio". Von der hervorragenden Sängerin, Pianistin

(Schülerin von Liszt), Lieder- und Operettenkomponistin *Paulina Garcia de Viardot* (1821—1910) ist bekannt, daß sie nach einmaligem Durchlesen des zweiten Aktes von „Tristan und Isolde" die Rolle der Isolde sang, und zwar mit Sicherheit und großem dramatischem Ausdruck, sie exzellierte hauptsächlich im „Fidelio" von Beethoven. Die unschätzbaren Verdienste *Pedrells* (1831—1922) um die Verbreitung deutscher Musik, speziell um die Aufführung von Wagner-Opern können hier nicht weiter gewürdigt werden — das verbietet der Raum; *Lopez-Chavarri* schloß sich ihm würdig an im Kampf um die Aufführung von Wagner-Opern mit deutschen Kräften, als in Madrid 1881 zum erstenmal durch Pedrells Verdienst der „Lohengrin", der „Siegfried" in Barcelona 1900 gegeben wurde; desgleichen ist es Adolfo Salazar in Madrid in den letzten Jahren mit erfolgreichem Kampf in dieser Beziehung gewesen. Die Verdienste um die Aufführungen selbst in der Gegenwart im einzelnen aufzuzählen, ist unmöglich.

Die *deutsche Klavierliteratur* endlich wird hauptsächlich durch deutsche Pianisten als ideale Repräsentanten verbreitet. So spielte Eduard Risler (ein Badener aus Freiburg gebürtig) im Jahre 1919 in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft fast nur deutsche Musik: die Beethoven-Sonaten Nr. 1, 3, 9, 10, mit dem Violinisten Capet die Kreutzer-Sonate, mit dem Orchester das D dur-Konzert von Beethoven, die Wandererfantasie von Schubert, das D dur-Konzert von Brahms und die Ungarische Fantasie von Liszt.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen gebe ich eine *Übersicht* über die allgemein verbreitete Klavierliteratur, die in der Unión Musical Española in Madrid-Bilbao-Barcelona-Valencia-Santander (Madrid, Carrera de San Jerónimo 34) auch verlegt ist. Ausgeschlossen hiervon ist ausdrücklich, was nur in großen Konzerten gehört wird.

Verlegt sind hier folgende theoretische Werke:

Von *La Mara* (Pseudonym für Marie Lipsius) die Biographien von Chopin, Mozart, Schumann und Wagner, ebenso von *Lichtenberger* eine über Wagner.

Von *Kastner* (Joh. Georg aus Straßburg 1810—1867) ist seine französisch geschriebene Instrumentationslehre, betitelt Traité géneral d'instrumentation aus dem Jahr 1837, ins Spanische übersetzt vielfach im Gebrauch. Bekanntlich ist dieselbe, obwohl von Berlioz benützt, durch dessen Instrumentationswerk bei uns ganz in Vergessenheit geraten. In Spanien hat dieses Werk durch Verbesserungen und die Berücksichtigung der modernen Musik eine Bereicherung erfahren.

Von methodischen Studienwerken sind hauptsächlich verbreitet: *Hünten*, Methode des Klavierspiels, von *Bach* der erste Band des wohltemperierten Klaviers, die Inventionen, kleinen Präludien und Fugen, von *Bendel* dessen Sextenstudien, von *Clementi* (den ich der Abstammung nach als Halbdeutschen, nach dem Charakter seiner Musik aber als vollgültigen Deutschen rechne) sind an den Konservatorien Gradus ad Parnassum gebraucht, seine Sonatinas, Tres sonatinas progressivas Op. 37 und 38, und von dessen Schüler *J. B. Cramer* die berühmten 84 Etüden. Der Wiener *Czerny* ist natürlich stark verbreitet, und zwar werden gespielt 100 leichte Exerzitien Op. 139, die Schule der Geläufigkeit Op. 299, die Schule des Fugenspiels Op. 400, sechs Spezialetüden in Oktaven Op. 553, der erste Klavierlehrer Op. 599 (100 leichte Studien), 24 kleine Studien der Geläufigkeit Op. 636, Terzenstudien und zwei Spezialetüden für die linke Hand Op. 735, die Kunst der Fingerfertigkeit Op. 740, der perfekte Pianist Op. 748 (25 Etüden); 32 neue tägliche Übungen (ausdrücklich für kleine Hände geschrieben) Op. 848 und Etüden Op. 849. Den Böhmen *Dussek* möchte ich mit seinen durchaus deutsch-klingenden 6 Sonatinen nicht übergehen, desgleichen nicht *Hellers* Phrasierungskunst (24 Studien in allen Dur- und Molltonleitern) und seine Studien über Ausdruck und Rhythmus Op. 47, *Henselts* 12 Studien Op. 2, auch nicht *Herz* (Heinrich) mit seinen 24 Exerzitien und Präludien Op. 21 und Op. 261 (difficultés du piano), *Kalkbrenner* mit seinen 25 Stilstudien Op. 143, *Kesslers* Oktavenstudien, *Kuhlaus* Sonatinen, *Pfeiffers* 25 Studien, die an den Konservatorien im Gebrauch sind, und schließlich auch nicht *Moscheles*' Etüden Op. 70 und Op. 90 (Neue große charakteristische Studien). Neben *Mendelssohns* 6 Präludien und Fugen Op. 35, *Talbergs* 12 Etüden fungieren *Schumanns* symphonische Etüden Op. 13.

Von klassischen Werken haben das dauernde Bürgerrecht erworben:

J. S. Bach außer den oben erwähnten Werken mit dem Präludium und der Fuge in b moll, von E. Granados revidiert und von Boladeras-Ibern mit literarischen und analytischen Erläuterungen versehen, eine Suite (fünf Transkriptionen, bearbeitet von A. Quintas: Choral, Corriente, Marsch, Siciliana, Menuett);

Beethoven mit dem Marsch aus den Ruinen von Athen, dem Andante mit Variationen aus der Kreuzer-Sonate Op. 47, sechs berühmten Walzern, dem Trauermarsch, dem Andante aus der Pastoralsonate, dem Allegretto scherzando der VIII. Symphonie, dem Allegro der V. Symphonie, dem Andante der großen Pastoral-Symphonie, der Romanze in F dur, den Symphonien I bis V in vollständiger Klavierbearbeitung zu zwei Händen und endlich mit seinen 32 Klaviersonaten.

Von *Haydn* existieren gleichfalls in Klavierbearbeitung: Die sieben Worte, die österreichische Nationalhymne (arrangiert von Vilbac), das Andante der C dur-Symphonie, das Andante des Quartetts in d moll Op. 76, das Andante quasi Allegretto der Militär-Symphonie,

das Largo assai des G dur-Quartetts Op. 72 und das Andante der A dur-Symphonie, sodann aber besonders seine 34 Klaviersonaten.

Von *Mendelssohn* ist im dauernden Gebrauch der Klavierbearbeitung: das Andante der IV. Symphonie in a moll Op. 90, eine Canzoneta des Quartetts in b moll Op. 12, der Marsch aus dem Sommernachtstraum; sodann die Original-Klavierkompositionen: Rondo capriccioso Op. 14, Serenata Op. 43, Capriccio in f moll Op. 5, Sonate in E dur Op. 6; sieben Charakterstücke Op. 7, Fantasie über das irländische Lied Die Rose Op. 15, drei Fantasien Op. 16, Capriccio brillante in h moll Op. 22; Großes Konzert in g moll Op. 25, Fantasie in f moll Op. 28, Rondo brillante in Es dur Op. 29, drei Capriccios Op. 33, sechs Präludien und Fugen Op. 35, II. Konzert in D dur Op. 40, Große Variationen in d moll Op. 54, sechs Kinderfugen Op. 72, Andante und Variationen in e moll Op. 82 und 83, sodann besonders seine Lieder ohne Worte in sieben Heften Op. 19, 30, 38, 53, 62, 67 und 85, sie sind merkwürdigerweise „Romanzas" sin palabras betitelt, während sich sonst das deutsche Wort „Lied" in Spanien als Titel eingebürgert hat.

Von *Mozart* finden wir in Klavierbearbeitung: das berühmte Larghetto des großen Quintetts K.V. 587, das Menuett aus der Oper „Don Juan", sodann seine 19 Klaviersonaten; von *Schubert* die berühmte Serenate (in Peters Transkription), desgleichen das Ave Maria (in einer Transcripción brillante von dem Spanier Tabodda), Adios (arrangiert von Concone), die oben erwähnte Serenate in Arrangierung von Gonzalo, das „Moment musical" in der Bearbeitung von Granados; von *Schumann* den Carnaval Op. 9, die symphonischen Etüden, die Kinderszenen, Novelletten, den Wiener Carnaval Op. 26; von *C. M. Weber* die Sonate in d moll Op. 49, das Rondo brillante Op. 62, die Polonaise Op. 72, den letzten Gedanken, die Aufforderung zum Tanz (auch in einer erleichterten Bearbeitung von Aulagnier).

Zu den klassischen Stücken rechnet der Spanier auch in bemerkenswerter Weise: nicht nur *Brahms'* ungarische Tänze, sondern auch Klavierstücke leichten Charakters von *Dussek* wie La Consolation, la Matinée, L'Adieu, abgesehen von seinem V. Konzert und seinen Sonatinen, *Hummel:* Capriccioso Op. 55, Konzert Op. 89, Fantasie Op. 185, von *Herz:* Camelia, Walzer Op. 181, Nocturno Op. 185, Gran sonata de bravura, sechs Konzerte, Große Militär-Fantasie über die Regimentstochter, von *Kramer* klassische, erleichterte Bearbeitungen wie die „Barcarole" aus Oberon, die Arie aus Orpheus, verschiedene Arien aus der Zauberflöte und aus der Hochzeit des Figaro, den türkischen Marsch usw., von *Raff* den Vals brillante, la Fileuse, von dem Halb-Deutschen *Rubinstein* Ballette aus der Oper „Fermador" und ein Album ausgewählter Werke (Ondina, Melodia, Mazurka, Romanza Op. 44 usw.), außerdem von dem internationalen *Liszt* dessen ungarische Rhapsodien, das Ave Maria, die Campanella usw.

Hieraus gewinnt man einen im Hinblick auf den allgemeinen Kulturstand des Volkes nicht unerfreulichen Einblick in das musikalische Niveau des spanischen Volkes: die altklassischen Werke sind es und von diesen noch mehr die leichteren Werke, besonders von *Bach*, *Beethoven*, *Haydn*, *Mozart*, *Schubert*, *Schumann* und besonders *Mendelssohn*, die am stärksten vertreten sind.

Brahms ist bei der breiten Masse so gut wie unbekannt, wenn er auch wie die selteneren und schwierigeren Werke der Klassiker dann und wann im großen Konzertsaal gehört wird, noch weniger natürlich *Reger*, denn im großen Konzertsaal werden mit großem Eifer auch die modernen französischen, nordischen und slawischen Komponisten gepflegt.

Die in allen Ländern reich verbreitete *Salonmusik* spielt aber auch in Spanien eine große Rolle und zweifellos eine viel größere noch als in Deutschland; die verlegten Einzelnummern derselben betragen das Achtfache von denen der sogenannten klassischen Stücke. Ich nenne nur die wichtigsten deutschen Namen; der deutsche Charakter kommt weder in der Musikgattung zum Ausdruck, noch ist er in der manchmal fraglichen Reinheit der Nationalität der Komponisten bei dessen Wanderleben fest gegründet. (Viele dieser Stücke sind bei Schott in Mainz erschienen.) Das sind vor allem Salonstücke von *Ascher*, *Gottschalk*, unter dessen Musikstücken viele spanische Anklänge mit spanischer Benennung wie Jota aragonese, la Gitanilla (Zigeunermädchen), la Poloma (Taube) sind, die aber durchaus nicht national-spanischen Musikcharakter tragen; es ist derselbe Fall wie bei den „nichtspanischen" Tänzen von Moskowsky und der „nichtspanischen" Rhapsodie von Liszt; dasselbe gilt für die verschiedenen Salonalbums von *Graber*. Auf einem etwas höheren Niveau als diese stehen *Henselts* „Chanson d'amour, „Si j'étais oiseau", „La Fontaine" und „Suspiro de amor", des Elsäßers *Leybach* und *Lisbergs*, sowie *Powers* und *Schulhoffs* Salonstücke, *Thalberg*, der Rivale Liszts, ist sogar mit dem Thème original et Etude Op. 45 und dem Trauermarsch mit Variationen Op. 59 vertreten.

Transkriptionen über *Opernmelodien* (Regimentstochter, Martha, Mozart- und Meyerbeer-Opern, Freischütz und Oberon, neuerdings auch von Wagner-Opern) sind in reicher Zahl vorhanden; es überwiegen aber immer noch die älteren bearbeiteten französisch-italienischen Opernmelodien gegenüber den hauptsächlich erwähnten deutschen. Merkwürdigerweise aber ist bei dem zähen Festhalten an den nationalen Tänzen nicht nur die Wiener Operette vielfach zur Aufführung gelangt, sondern von *Leo Fall* und *Lehar* haben sich eine Anzahl Operettenmelodien eingebürgert, wie auch

die *Strauß-Walzer* schon sehr frühe Verbreitung gefunden haben, nicht zu vergessen die Operettenmelodien von *Offenbach* und die Tänze des Elsäßers *Waldteufel.*

Von deutschen *Liedern* mit Klavierbegleitung haben sich bis jetzt nur die *Schubert-Lieder* eingebürgert, wobei bemerkenswert ist, daß sie mit spanischem Text herausgegeben sind, während alle deutschen Lieder und Opern sonst in französischer oder italienischer Übersetzung ihren Weg nach der Halbinsel gefunden haben. Ein Beweis für deren allgemeine Beliebtheit! Natürlich werden in großen Konzerten auch Lieder von Schumann u. a. gesungen. In italienischer Sprache sind die Melodien aus Martha von *Flotow*, die von *Meyerbeer*, die aus *Mozart*-Opern und in beiden Sprachen aus Wagners Rienzi und Tannhäuser verbreitet.

Von der *religiösen* Musik für Klavier mit *Gesang* mit spanischem oder italienischem Text mögen erwähnt werden die verschiedenen Ave verum von Schubert, Mozart, Haydn, Mendelssohn, die Motette „O salutaris" von Beethoven, Mozart, Schubert (letztere für drei Stimmen), die sieben Worte am Kreuz von Haydn für vier Stimmen mit *Klavier* in italienischer Sprache. In dieser Gattung überwiegen die spanischen Komponisten so vollständig, daß außer den genannten unter ca. 2500 Kompositionen keine Ausländer, ein paar alte Italiener ausgenommen, fungieren. Es ist dies insofern noch heute bemerkenswert, als die spanische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts unabhängig von Italienern und Niederländern ihre eigene Wege ging und in dieser religiösen Musik hat sich vielfach die Eigenart eines Morales, Cabezón u. a. noch erhalten.

In naher Beziehung hierzu steht auch die Musikliteratur der *Gitarre*, das Meisterinstrument der Spanier wie die alte Laute, auf der die Meister des 16. Jahrhunderts, vor allem Luis Milán exzellierten; sie hat eine reiche spanische Literatur zu verzeichnen, auf deren Katalog aber kein einziger Deutscher verzeichnet ist, ebenso aber auch kaum ein Italiener. Bearbeitungen altklassischer deutscher Meister, auch Opernmelodien hört man wohl hin und wieder von Llobet und Segovia, besonders Bach und Mozart.

Auch das Klavier mit Violine ist nur mit Bach, Arie aus der Suite in D, Beethoven mit seinen beiden Romanzen, Händel mit dem berühmten Largo vertreten, und für Violine solo sind nur die 40 Kreutzer-Etüden im Gebrauch neben den überwiegenden Spaniern und Italienern.

Ich habe ausdrücklich bemerkt, daß Brahms (ausgenommen seine Tänze) u. a. neuere Komponisten sich noch nicht in den breiten Massen eingebürgert haben und daß diese ein dem Allgemein-Musikempfinden der spanischen Nation etwas Fremdes gegenüberstellen, das erst verstanden und assimiliert werden muß, natürlich zuerst bei den musikalisch Gebildeten, bei denen diese aber bereits Aufnahme gefunden haben.

„Mögen sich die beiden verwandten Völker", deren einsichtsvoller und gebildeter Teil, besonders Gelehrte und Künstler, uns immer noch mit größter Hochachtung entgegenkommen, „erst noch näher kennen lernen", schrieb mir Kapellmeister Rafael Benedito aus Madrid in wirklich feiner Art als Entschuldigung für sein in Stuttgart nicht zustande gekommenes Konzert in einer konzertleeren Zeit!

Die Wiedergeburt des Gedichtes in der Musik / Von Dr. B. Zeller

Als Schubert Gretchens Lied am Spinnrade zum ersten Male zu Gesicht bekam, ergriff ihn eine fieberhafte Erregung. Seine musiküberladene Seele wurde durch den Rhythmus des Gedichtes, durch den Pulsschlag leidenschaftlich gesteigerten Gefühlslebens so heftig in Schwingungen versetzt, daß ein Umdichten derselben in Töne die notwendige Befreiung von dem Übermaß des Empfindens bringen mußte. So wurde das in der Klavierbegleitung vorherrschende Spinnradmotiv zugleich zum Symbol der Unrast Gretchens: Im Augenblick intensivsten Schaffens findet der Tondichter die höchste Vereinheitlichung, die ausdrucksvollste Formel für sein Erlebnis. In einem Zuge schreibt er das Lied nieder, das erste von den Goethe-Liedern, die in bezug auf Empfindungstiefe und Schönheit der Form den ursprünglichen Gedichten unbedingt gleichzustellen sind, ja, dieselben erst in jene Sphäre rücken, wo die Worte untertauchen in jene Welt, aus der sie entstammen: in die Musik.

Oder Hugo Wolf, der größte nach Franz Schubert. Als er die Mörike-Gedichte liest, quillt seine Seele über von Harmonien, Musik springt aus allen Poren seines Herzens. Mit jeder neuen Vertonung steigert sich sein Schaffensrausch, zuweilen schreibt er zwei oder drei Lieder verschiedenster Stimmungen an einem Tage nieder. Nach der Komposition der „Fußreise" schreibt er: „Ich revoziere, daß das erste Liebeslied eines Mädchens mein bestes sei, denn was ich heut vormittag aufgeschrieben ‚Fußreise' ist noch tausendmal besser. Wenn Sie dieses letzte Lied gehört haben, kann sie nur noch der Wunsch beseelen, zu sterben." Der Nichtkünstler wird diese Sprache vermessen finden, setzt er sich aber in den abnormen Zustand des Schaffens, so wird ihm klar, daß der Gefühlsmusiker, der unter einer höheren Reizsamkeit steht als der ruhiger Schaffende, auch in der Art seiner äußeren Mitteilung sich einer Rede bedient, die einer nüchternen Beurteilung als überspannt erscheinen muß.

Gerade die Liedschöpfung bietet interessante Einblicke in das Verhältnis von Dichtung und Musik. Reine Lyrik ist wortgewordene Musik, Begriffliches ist aufgelöst in Bild und Klang. Je spannungsgesättigter ein Gedicht ist, um so mehr Gefühlserregungen muß es im Hörer oder Leser hervorrufen, in der Seele des Künstlers aber drängt die im Reigen der Worte schlummernde Musik zur Versinnlichung. Die großen Meister des Liedes griffen instinktiv nach den Gedichten, die irgendwelche musikalische Wirkungen, sei es durch die Form oder ein gefühlsbedeutsames Wort hervorriefen, das Gedicht als solches brauchte keinen besonderen literarischen Wert zu besitzen. Oft überrascht uns irgendeine melodische Wendung oder eine unerwartete Harmonie, gehen wir den feineren Verästelungen des Wortes nach, so finden wir, daß der Musiker selbst an scheinbar unbedeutenden Stellen Gefühlsnuancen wahrnimmt, die der Durchschnittsmensch nicht empfindet. Ohne im Besitze metrischer Kenntnisse zu sein — man denke wieder an Schubert —, enthüllt er die Architektur und den Periodenbau eines Gedichtes klarer und sinnfälliger als ein Gelehrter, der mühevoll die Struktur des Kunstwerkes herausschält.

Die Sehnsucht des Wortes nach dem Ton ist die treibende Kraft in der Seele des Liederkomponisten. Richard Wagner, der monumentalste Verschmelzer der beiden Schwesterkünste, spricht von dem musikvermählten Dichter. In der Tat bedeutet das Aufgehen des Wortes in den Wellen der Musik ein Untertauchen in unbekanntere Regionen, aber wie Goethe im „Fischer" von der Sonne sagt, daß sie wellenatmend doppelt schöner strahlt, so geht von dem in der Musik gebadeten Wort eine Wärme und eine Verklärung aus, die von jeher auf das empfängliche Menschenherz eingewirkt haben.

Der Gradmesser für die wahrhaft gute Liedkomposition ist die innige Verschmelzung von Wort und Ton. Wie oft kommt es vor, daß der Musiker an dem Gedicht vorbeikomponiert. Selbst Brahms und Richard Strauß sind davon nicht freizusprechen. Eine zufällige Begegnung mit einem Gedicht löst irgendeinen Einfall aus, der rein musikalisch weiter gesponnen wird, so daß wohl äußere Beziehungen zum Gedicht vorhanden sind, aber der Verschmelzungsprozeß nicht stattgefunden hat. Merkwürdig, daß die beiden genannten Komponisten, die in der Auswahl ihrer Lieder einen feinen literarischen Geschmack bezeugen, leichter diesem Mangel ausgesetzt sind als zwei literarisch unkultivierte wie Schubert und Robert Franz. Das hellseherische Unterbewußtsein des naiven Tondichters schlägt die Brücke zwischen Dichtung und Musik leichter als der sorgfältig prüfende Kunstverstand. Selbst wenn Schubert philosophisch gefärbte Betrachtungen vertont, stellt er sie in das Gefühlsganze des Gedichtes hinein, so daß man überrascht ist, wie etwas an sich Unkomponierbares uns in sprechender Melodik und Harmonik überrascht.

Was der Liedschöpfer bei der Konzeption seines Gedichtes zunächst festhält, ist in den meisten Fällen die Gesamtstimmung desselben, darin berührt er sich mit vielen Dichtern, die vor der Wortgestaltung eine musikalische Grundstimmung in sich spüren. Dieses die ganze innere Welt des Künstlers durchströmende Fluidum treibt Melodien und Harmonien aus dem Schacht seiner Seele hervor, die nach Verdichtung drängen. Erst wenn das bewußtere Schaffen eintritt, werden die Tonreihen geordnet, bestimmt durch die Form des Gedichtes, welche richtunggebend auf den Bau des Liedes einwirkt. So ist der Vorgang des „Gebärens" des Kunstwerkes im Grunde genommen bei beiden Künstlern derselbe, nur mit dem Unterschiede, daß sie bei der eigentlichen Gestaltung die für ihre Ausdrucksmittel bestehenden Gesetze nicht außer acht lassen dürfen; der Dichter die logischen und grammatischen Beziehungen, der Musiker gesetzliche Bindungen, welche die Töne nicht in nebelhafte Gebilde verfließen lassen.

Der Liederkomponist muß eine Poetennatur sein, welche die feine Witterung für die Eigenart eines Gedichtes, für seinen Rhythmus, für alles das, was an latenter Musik in ihm ruht, durch eine glückliche Veranlagung zu jeder Zeit bereit hat. Schlüpft er, eine Art Proteus, in das Gedicht hinein, so erlebt er alle die klagenden und jauchzenden Stimmen, die ihm da entgegenklingen, so heftig, daß er sie auf seine Weise wieder hinaustönt. So ist die Schöpfung des Liedes, dieses an sich so kleinen, aber doch so kostbaren Kunstwerkes, eine Wiedergeburt des Gedichtes aus dem Geiste der Musik. Unaufhörlich rauschen die Ströme, welche Dichter und Musiker miteinander verbinden, schließlich ist es die Liebe, die sie zueinander treibt und die Sehnsucht, die jeder innerlich lebende Mensch hat, in dem andern seine Ergänzung zu suchen.

Die Entwicklung des Klavierpedals / Von G. Ziegler

Unsere beiden (bezw. drei) modernen Klavierpedale sind die letzten Resultate einer langen Entwicklung, die ungefähr um die Wende des 16./17. Jahrhunderts begann. Man übernahm den Gedanken von den Registern der Orgel, an der solche schon seit dem 12. Jahrhundert gebräuchlich waren; und zwar scheint es, als habe sich das Bedürfnis nach Registern zuerst bei dem rauschenden, modulationsunfähigen Cembalo herausgestellt, denn das damals gleichzeitig existierende Clavichord war wegen seines dünnen Tones nur Hausinstrument und bot infolge seiner Anschlagskonstruktion die Möglichkeit eines (wenn auch nur geringen) Unterschie-

des in der Klangstärke. Am Cembalo riß beim Niederdrücken der Taste ein Dorn die Saite an, so daß ein gleichmäßiges Mezzoforte erzeugt wurde, wodurch sich sein Gebrauch zur Begleitung leiserer Sätze sehr schlecht eignete. Wie man sich in diesem Falle half, zeigen uns die Klavierschulen jener Zeit. So sagt Ph. Em. Bach in seiner 1759 erschienenen Schrift: „Über die wahre Art, das Klavier zu spielen" im 25. Kapitel § 5: „Wir machen unter den Gegenständen des Vortrages den Anfang bei der Stärke und Schwäche und finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man Generalbaß spielet, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheiten des Instrumentes zu verbessern sucht. Man muß sich alsdann in Acht nehmen, damit keine nötige Ziffer ausgelassen und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hülfe, allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich und selbst unter den abgestoßenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck. Durch einen selteneren Anschlag mit der rechten Hand bey durchgehenden Noten kann man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen . . . ."

Die ersten Registerkonstruktionen versuchten diesem Übelstand abzuhelfen und bestanden darin, daß man die Instrumente chörig besaitete, und zwar zwei Saiten im Einklang und neben die normale 8 Fuß-Stimmung der Saite eine 4 Fuß- (obere Oktave) und später auch noch eine 16 Fuß-Stimmung (untere Oktave) anbrachte und die Kombinationen durch Registerzüge regelte. Die gleichgestimmten Saiten baute man außerdem verschieden lang, so daß man die leiser tönende für das Piano-Register verwandte, während beide unisono gespielt eine neue Klangfarbe erzeugten.

Man schritt auf dem einmal gebahnten Wege weiter und erfand speziell für das Cembalo immer neue Klangwirkungen. Das 18. Jahrhundert ist besonders reich an Registerkonstruktionen, die freilich fast ausschließlich auf geschmacklose Spielereien ausgehen.

Hier und da verband man das Cembalo auch mit der Orgel, indem man Flöten- und Trompetenstimmen einbaute und die erforderliche Luft durch Fußbetrieb pumpte.

Von all diesem hat sich nur ein Register längere Zeit halten können und wurde sogar anfangs noch an die Hammerklaviere angebracht, *der Lautenzug*, eine Vorrichtung, durch die sich mit Leder überzogene Blechstückchen hinter die Tangenten unter die Saiten schoben, so daß der Ton zwar gedämpft wurde, aber doch nachklang, wodurch ein dem Lautenklange ähnlicher Effekt hervorgebracht wurde.

Von den übrigen Spielereien seien hier nur die gebräuchlichsten angeführt: der Fagottzug, der Janitscharenzug, der in England beliebte Buffzug und der Transpositionszug.

Der Fagottzug, der von den Wiener Fabriken erfunden wurde, bestand darin, daß sich eine mit Seide überzogene und in eine Holzstange eingelegte Papierrolle auf die Saiten vom tiefsten Tone bis zum *f'* legte, so daß ein schnarrender, dem Tone des Fagotts entfernt ähnelnder Klang erzeugt wurde.

Der mit den Füßen betriebene *Janitscharenzug* (erfunden von Blaha 1795) brachte harmonisch gestimmte Glöckchen zum Klingen und markierte die große Trommel dadurch, daß ein mit Leder überzogener Schlägel entweder auf die Unterseite des Resonanzbodens oder auch auf die hinter dem Stege liegenden (also nicht mitschwingenden) Teile der tieferen Saiten paukte.

Die Mechanik des *Buffregisters* legte einen Lederstreifen an die Saiten, so daß ein gedämpfter charakteristischer Ton entstand.

Das *Transpositionsregister* endlich ermöglichte eine Verschiebung der ganzen Klaviatur um einen oder mehrere Töne, und so konnte man mit seiner Hilfe bequem in anderen Tonarten als den vorgeschriebenen spielen.

In den 70iger Jahren des 18. Jahrhunderts überboten sich die einzelnen Firmen geradezu im Ausdenken neuer Registerzüge. Der Musikhistoriker Nikolaus Forkel bespricht in der musikalisch-kritischen Bibliothek von 1778 ein „Clavecin harmonieux et céleste" des Klavierbauers de Virbés, worin es heißt: „. . . . . Dieses Clavecin harmonieux et céleste vereinigt also, nach der Beschreibung davon, die Wirkungen des Piano, Pianissimo, des Forte, Fortissimo, Crescendo, der Smorzando auf 5 bis 6 merkliche Grade nach Willkühr und imitiert überdies 14 Instrumente aufs vollkommenste, nemlich die große Laute, Theorbe, Galoubet, Flöte, Flütet, Tamburin, Guitarre, Mandoline, Hautbois, Basson, Harfe, Clarinet, das Celestin und die Harmonika. In dem Mechanismo desselben finden sich weder Pfeifen, noch Hämmer noch Pedale, noch andere Saiten als die, womit gewöhnlich Clavecins bezogen werden . . . . ."

Hier haben wir also schon eine recht stattliche Fülle von Klangfarben. — Ein wahres Monstrum dieser Art erbaute jedoch der Klavierbauer Milchmeier in Mainz (1770—1780) in der Gestalt eines Flügels mit 3 Klavieren (Manualen) und 250 Veränderungen, unter denen ebenfalls ein Crescendo- und Decrescendo-Zug waren. Diese wirkten übrigens durch allmähliches Aufheben bezw. Schließen eines Deckels. Die Registerspielerei ließ jedoch bald wieder nach und verschwand mehr und mehr mit dem Ausbau des Hammerklaviers.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts übertrug man die Registerbedienung den Knien und schließlich den Füßen, so daß das Unterbrechen der Hände beim Spielen durch das Registrieren fortfiel. Vielfach trat auch der Fall ein,

daß Registerzüge neben den Kniehebeln bezw. Pedalen fortbestanden. Ph. Em. Bach sagt darüber: „.... Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Hohnfelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen vermittels eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt und besonders diejenigen, die nur ein Manual haben, vollkommener gemachet, und die Schwierigkeit wegen des piano glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden ....“

Mit der Erfindung der Dämpfung (d. h. jener Konstruktion, die beim Loslassen der Taste den Ton erdrosselt), ändert sich auch die Registerkonstruktion und nimmt in der fälschlich so genannten Forteregistrierung die noch heute gebräuchliche Form der Dämpferaufhebung an, während die Pianoregistrierung entweder durch Vorlegen eines Tuchstreifens vor die Saiten oder durch Anbringen von zwei Reihen Hämmer, von denen die für das Forte bestimmten gar nicht oder mit sehr hartem Leder bezogen waren, und die für das Piano bestimmten einen sehr weichen Überzug hatten; ferner durch Näherbringen der Hämmer an die Saite, so daß der kürzere Weg einen leiseren Anschlag bedingte oder endlich durch die heute fast ausschließlich noch gebräuchliche Verschiebung sämtlicher Hämmer seitwärts, so daß nur eine oder zwei Saiten statt des ganzen Chors getroffen werden. Anfangs baute man auch an die Hammerklaviere einige der alten Register so (wie oben bereits erwähnt) besonders den Lautenzug, mit dem Unterschied in der Konstruktion aber, daß sich hier statt der lederbezogenen Blechstücke wollene Fransen auf die Saiten legten und eine etwas klirrende Art der Dämpfung hervorriefen. Schließlich fiel alles dieses auch noch fort und ließ nur die beiden modernen Pedale, das Dämpfungspedal (meist rechts) und das Verschiebungspedal (meist links) übrig. An älteren Klavieren fiel sogar die Verschiebung vielfach ebenfalls fort. Einige modernere Klaviere haben in der Mitte noch ein Pianissimopedal, was aber als überflüssig gelten darf.
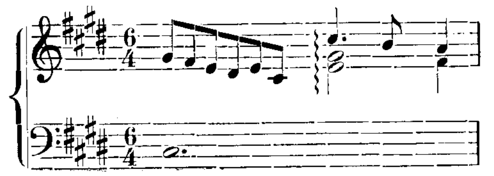
Das moderne Dämpferpedal wirkt in der Weise, daß es vermittels eines Fußtrittes sämtliche Einzeldämpfer von den Saiten abhebt und dadurch ein Mitschwingen der den Ober- und Untertönen entsprechenden Saiten gestattet, wodurch ein stärkerer und länger andauernder Ton erzeugt wird.

Das linke Pedal zeigt bei älteren Klavieren noch die oben erwähnte Konstruktion, die die Hämmer näher an die Saiten heranbringt und dadurch einen leiseren Anschlag bedingt. An neuen Klavieren wird jedoch ausschließlich ein Verschieben der gesamten Mechanik oder der Hämmer allein veranlaßt, so daß nur zwei oder eine Saite vom Hammer getroffen werden und ein eigentümlich harfenähnlicher Klang erzeugt wird.

Hier und da wurden auch Versuche gemacht, Neuerungen anzubringen, so besonders im Jahre 1869 die Erfindung eines sogenannten Kunstpedals durch Eduard Zachariae, die darin bestand, daß das Klavier in acht Abschnitte geteilt und jeder Abschnitt für sich allein gedämpft oder mit aufgehobener Dämpfung gespielt werden konnte. Hören wir den Erfinder selbst. „Die Dämpfung“, schreibt er, „welche bisher ein festes Ganze war, das durch einen einzelnen Pedaltritt in Bewegung gesetzt wurde, erscheint hier als ein reich gegliedertes Werk, welches bei dem ruhigsten Spiel der beiden Füße durch vier in eigentümlicher Weise gebildete und zusammengestellte Pedale so regiert wird, daß der Spieler nach allen Richtungen hin mit aller möglichen Freiheit darüber zu gebieten und eine den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechende Herrschaft über die Töne dadurch zu gewinnen vermag. Die Folgen dieser Herrschaft sind: Vollkommene Reinheit der musikalischen Ausführungen, neue musikalische (orchestrale) Gestaltungen, eine bisher ganz unmögliche Entfaltung der Tonmassen, der Harmonien und der wunderbaren akustischen Schönheiten des Instrumentes; herrliche Klangfärbung der eigentümlichsten Art usw.“ Aber dieses Werk konnte sich trotz einiger Freunde, die es zunächst fand, nicht durchsetzen. Ebenso erging es (leider!) Debains Prolongement (Tonhaltungspedal), das die im Augenblick des Pedaltretens durch den Anschlag gehobenen Einzeldämpfer hochhält, so daß also nur die angeschlagenen Töne nachklingen.

*

Dem Klavier*bau* entsprechend verhielt sich auch der Stil der Klavier*musik*. So ist es selbstverständlich, daß beim Cembalo, dort, wo der Komponist *f* und *p* vorschrieb, der Spieler das betreffende Register zog, während das crescendo und decrescendo, das ja nur auf Paradeinstrumenten möglich war, im allgemeinen nicht hervorgebracht werden konnte. Man verfuhr in diesem Falle ähnlich wie beim *p* und *f* an registerlosen Instrumenten (s. oben die Anweisung Ph. Em. Bachs), indem man eine Vermehrung bezw. Verminderung der an der Harmonie beteiligten Töne vornahm. Nef hat nun (in Peters Jahrb. 1903) darauf aufmerksam gemacht, daß dies nicht nur beim Generalbaßspiel vom Spieler ausgeführt wurde, sondern daß es in den Solokompositionen bereits vom Komponisten vorgeschrieben worden ist. Er wählt als Beispiel, deren man zahlreiche in der Klavierliteratur jener Zeit findet, das cis moll-Präludium aus dem ersten Bande des „Wohltemperierten Klaviers“. Der erste Takt heißt dort:



und weist auf das Steigen von der Zweistimmigkeit zur Vierstimmigkeit und wiederum Rückgang zur Dreistimmigkeit hin. Ferner macht er auf eine Wirkung aufmerksam, die das Cembalo vor unserem modernen Klavier voraus hatte und die ebenfalls in der „großen Zeit" des Cembalo viel angewandt wurde, auf unserem heutigen Klavier aber völlig versagt. „Die tieferen Töne, etwa von der Mitte der Klaviatur an, klingen, wenn man die Taste niedergedrückt hält, länger nach als auf dem Pianoforte ohne Pedalgebrauch" und auf diesem Nachklingen eines Tones beruht nun in der alten Klaviermusik die Gegenüberstellung von Ruhe und Bewegung, d. h. man ließ im Baß einen oder mehrere Töne liegen und führte im Diskant eine Figur darüber hin. (Das berühmteste Beispiel dafür ist das C dur-Präludium aus dem „Wohltemp. Klavier" Teil I v. Bach). Auf dem modernen Pianoforte kann diese Wirkung nicht wiedergegeben werden, da es ohne Pedal gespielt zu nüchtern klingt, mit Pedal aber alles ineinander verschwimmt. (Hier könnte Debains Prolongement helfen!) Abgesehen von den Klangfarbenregistern am Cembalo, also hinsichtlich nur der Piano- und Forteregistrierung, hat das Pedal am Hammerklavier nur noch eine klangliche Bedeutung, während die dynamische Wirkung des alten Cembaloregisters nunmehr ausschließlich auf den Anschlag übertragen ist.

Ein Brief Heinrich Marschners

Mitgeteilt von ANNA RONER

Die Empfängerin des nachstehenden Briefes, meine Mutter, gehörte nicht zu jenen Briefschreiberinnen, die ihre Begeisterung wie einen Angelhaken auswerfen, in der selbstsüchtigen Hoffnung, daß ein Autograph daran hängen bleibe. Als sie im Jahre 1849 in Berlin musikalischen Studien oblag, trug sie der auch in ihren Kreisen herrschenden Reaktion zum Trotz die rote Nelke der Revolution an der Brust und schwärmte mit der fortschrittlich gesinnten Jugend, die sich in Professorenkreisen zu häufigem Musizieren zusammenfand, für Robert Schumann. Freiheitlicher Sinn und jugendliches Feuer, verbunden mit scharfem kritischem Verstande, sind ihr bis ins höchste Alter treu geblieben. Dem ihr persönlich unbekannten Heinrich Marschner schrieb sie nach einer Aufführung des „Hans Heiling". Sie hörte ihn zum erstenmal im alten Züricher Stadttheater, von dessen Bühne seinerzeit auch Richard Wagner seine angriffslustigen Reden ins erstaunte Publikum donnerte. In Zürich hatte meine Mutter — sie war von Vaters Seite Polin, von Mutters Seite Westphälin und in Westphalen geboren — ihre zweite Heimat gefunden. Sie kannte Marschners Werke längst aus den Klavierauszügen und studierte die großen Arien bei einer Sängerin, die in ihrer Blütezeit in Hannover unter Marschner gesungen hatte. Durch sie wurden einige Worte Marschners überliefert, die hier festgehalten werden mögen. Bei einer Probe zur „Entführung" legte Marschner unversehens tiefbewegt den Taktstock nieder und sagte: „Um diese paar Takte gäbe ich meine ganzen Opern hin!" Es war die Stelle in Konstanzens Rezitativ: „Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh —". Der schwarzgeränderte und schwarzgesiegelte, hier erstmals veröffentlichte, Brief des Meisters läßt uns ahnen, wieso ihm gerade jene Stelle so ganz besonders zu Herzen ging.

Fräulein Bertha *Lipka*, Wohlgeboren *Zürich*
in der Schweiz.

Hannover d. 17/1 1860.

Hochverehrtes Fräulein!

Wenige Tage nach dem Begräbniss meines jüngsten, vielgeliebten Sohnes August (es war mein *letzter*!) erhielt ich Ihre lieben Zeilen. Gott segne Sie dafür, denn sie wirkten wie ein Freudenstrahl von *Oben*, wenn auch nur für einen Augenblick. Sie, die Sie so tief und fein fühlen (wie ich aus Ihrer liebevollen Beurtheilung meiner doch so mangelhaften Werke entnehmen kann), werden wohl auch leicht ermessen können, wie unendlich tief ich traure und (für jetzt wenigstens) für nichts Andres als meinen unsäglichen Schmerz Theilnahme empfinde!

Dennoch aber treibt es mich, Ihnen für Ihre gütige Zuschrift innigst zu danken. Wäre ich noch überhaupt zugänglich für Trost, ich müßte ihn finden in so liebevoller Zusprache, wie die Ihrige u. in dem Gedanken, daß meine geistigen Kinder mindestens mehr Lebensfähigkeit zu haben scheinen, als leider meine leiblichen besessen zu haben scheinen.

Wüssten die Menschen wie herzerquickend, freuderfüllend u. anspornend so freundliche Anerkennung (wie die Ihrige) einem stets besorgten Dichter- und Autorherzen ist und sein muß, — sie würde ihm dann sicherlich nicht so selten zu theil werden oder vom Spender gar für Zudringlichkeit oder Unschicklichkeit gehalten werden.

Mit der Bitte um Erhaltung so wohlwollender Gesinnung u. in der Hoffnung auch wieder einmal etwas von Ihnen zu hören

Ihr dankerfüllter

Dr. H. Marschner.

* * *

Musik zu Ferdinand Raimunds Märchendramen

Priv.-Dozent Dr. PAUL NETTL

Hier liegt der Fall eines literarischen positiven Kompetenzkonfliktes vor. Zwei Wiener Verlagsinstitute, der Verlag „*Wiener Drucke*" und der Kunstverlag *Anton Schroll* & Comp. haben sich fast zu gleicher Zeit entschlossen, die Gesänge aus Ferdinand Raimunds Märchendramen in kostbaren Luxusaus-

gaben für Bibliophilen herauszugeben. Die Wiener Drucke bringen eine Art Faksimile-Ausgabe, bei der die Musik zu den einzelnen Dramen separat geheftet und das Ganze in einem eleganten Karton gesammelt ist, während Schroll alles in *einem* Bande vereinigt und eine Anzahl prächtiger handkolorierter Kupferstiche aus der alten und seltenen Bäuerleschen Theaterzeitung als wertvolle Beigabe darbietet.

Die Schrollausgabe hat der Wiener Privatdozent für Musikgeschichte Alfred *Orel*, den Wiener Druck die angesehene Musikhistorikerin Hedwig *Kraus* vermittelt. Der Text der letztgenannten Ausgabe ist von *Wilh. A. Bauer* revidiert, wogegen Schroll keine Textrevision veranlaßte. Nun muß doch gesagt werden: Bei aller Anerkennung des idealistischen Strebens beider Wiener Verleger hätte es doch zu einer Einigung zwischen beiden kommen müssen. Fast hundert Jahre hatte man nicht an eine derartige Ausgabe gedacht und plötzlich und gleichzeitig diese fast kongruenten Ausgaben! Hätte soviel Mühe und Geld nicht besser verwendet werden können? *Eine* authentische Ausgabe hätte vollkommen genügt. Derartige Dinge fördern höchstens die bibliophile Schmockerei.

Man weiß, daß die Bühnendichtungen Raimunds den Höhepunkt einer theatralischen Sondergattung vorstellen, nämlich jene des Volksstückes mit zauberhaftem Einschlag. Dieses Volksstück ist ein typisch Wiener Gebilde. Es wurzelt in der älteren Wiener Lokalposse Philipp Hafners (diese in der alten Wiener Hanswurstiade) aber auch im älteren Wiener Singspiel. Beide sind in der Wiener Barockkomödie verankert. Die uralten komischen Figuren und unvermeidlichen Requisiten der italienischen Komödie wurden durch die berühmten Wiener Possendichter und -Darsteller Stranitzky und Kurz-Bernardon, wahrscheinlich aber noch früher, ins spezifisch Wienerische übertragen. Der Wiener, der seinen Urhumor mit einem Hang zum Wunderbaren, Zauber- und Feenhaften verbindet (Wiener Vorstadtmetaphysik! Schon Abraham a Santa Clara packte die Wiener von dieser Seite), bei dem das Barocktheater in seiner Verbindung von Wort, Geste, Musik, Tanz und Illusionsbühne (ein frühes und primitives Beispiel des „Gesamtkunstwerkes") am raschesten unter allen deutschen Stämmen Fuß faßte, der Wiener und vor allem der Vorstadtwiener wurde durch das Raimundsche Zauberdrama in einer Weise gefesselt, wie vielleicht nie zuvor. Man weiß, wie schon die Macht der vorraimundschen Zauberposse Schikaneders selbst einen Mozart ergriff, der freilich in der „Zauberflöte" den Wiener Kasperl durch die Gestalt Papagenos *über* das lokale Niveau erhob. Und, wie ein Großteil der romantischen Oper (Richard Wagner mit inbegriffen) gerade von dieser Seite herkommt. Und ist es nicht eine merkwürdige Schicksalsfügung, daß dann das romantische Singspiel und die Oper ihre eigenen Wege gingen, daß sie sich über das lokal-Wienerische zum Nationalen erhoben, während die Wiener Operette, die doch gleichfalls vom alten Wiener Volksstück und Singspiel herkommt, ihren lokalen Charakter nur schwer abstreifen konnte?

Ganz ähnlich ging es der Wienerischen Musik. Den Wiener Volkston in die Kunstmusik eingeführt zu haben, dieses Verdienst gebührt einem alten Wiener Hofkapellmeister des 17. Jahrhunderts. Seine Kompositionen liegen gerade auf der Grenze zwischen nationaler und lokaler Kunst. Seine Nachfolger, Fux, Mann, Starzer, Haydn und Mozart erheben die Wiener Melodik, die freilich auch im Wiener Barock wurzelt, zu einer nationalen, zu einer Weltkunst. Aber in den niederen musikalischen Schichten bleibt der Wiener Lokalton weiter erhalten, wie sich Mundart, Glaube und Gebräuche erhalten. Nur *so* wenige Denkmäler dieser alten lokalen Kunst sind erhalten, daß sie fast als unauffindbar gilt. Sie ist verschollen, verblichen vor der Größe der Wiener Olympier. Man kann auf Parallelerscheinungen hinweisen, wie auf die „Singende Muse an der Pleisse", auf Bachs „Bauernkantate". Aber es sind doch auch Spuren alter *Wiener* niederer Musik da. Robert Haas hat auf eine alte Handschrift „Teutsche Comoedie-Arien" hingewiesen, ich selbst habe in den österreichischen Denkmälern einen „Brader Tantz zu Wienn" aus dem Jahre 1683 und in der holländischen Zeitschrift „Union musicologigue" das Bruchstück eines echten Wiener Singspielwalzers um 1700 veröffentlicht. Orel bringt gleichfalls ein solches Beispiel aus dem Jahre 1763. Er zeigt hier die uralte Verbindung von gesungenem (vorgetragenem) Text und Tanz, wobei der nur gesungene Teil den lehrhaften, geschraubten Ton des verschnörkelten galanten Stils parodistisch nachäfft, der Tanz aber diese pessimistische Philosophie durch einen echt Wiener oder Linzer Hupfer ad absurdum führt.

Andante:

O Mensch, betracht einmal
Die Welt, das Jammertal
So wirst du sie mit Freuden
Samt ihrem Anhang meiden
Und vor den Menschen fliehn.
Ein ruhiges Ergötzen ist allem vorzuziehn.

Allegro (Tanz):

Des Halter zu Pentzing sein Stubnmensch ist schön
Um zehn auf d'Nacht kann man Halsen hingehn.
A Busserl von ihr
Schmeckt besser als Bier
Als Branntwein als Schunken, als Speck als Clistier.

Und dieser „leichte" Ton (charakterisiert dadurch, daß er der melodischen Trägheit des Wieners so unendlich nahekommt) macht den Zauber dieser Melodien aus, von welchen Raimund selbst eine ganze Anzahl komponiert hat. Es ist Theatermusik im wahrsten Sinn, das, was man später oft als „Kapellmeistermusik" bezeichnet hat. Hundertmal gehörte Phrasen und Wendungen, ja ganze Melodieperioden, die in ihrer Synthese etwas völlig Neues ergeben und sofort „Volksgut" geworden sind. Das „Brüderlein fein", das „Hobellied", „Mariandl Zuckerkandl" und viele andere dieser Lieder sind wohl millionenmal gesungen und gespielt worden. Ungeniert werden Stellen (offiziell und inoffiziell) aus den beliebtesten Opern der Zeit (Freischütz, Barbier, Mozart) zitiert, oft in Quodlibets zusammengestellt, in stetem Bedachtsein darauf, daß das Vorstadtpublikum nur durch musikalische Bequemlichkeit bei guter Laune erhalten werden kann. (Zu diesem Zwecke werden jetzt in einzelnen Operettentheatern während der Zwischenakte auch zu Nutz des Verlegers die wichtigsten Schlager bei Bier und Brötchen von „Schrammeln" rekapituliert).

Als eine der wichtigsten Neuerkenntnisse dieser Ausgaben ist die Tatsache zu vermerken, daß der persönliche Anteil Raimunds an der Musik zu seinen Märchendramen weit größer ist als man bisher angenommen hatte. Bei vielen Kompositionen steht die Sache so, daß Raimund den in Frage kommenden jeweiligen Theaterkomponisten seine Melodien vorsang, pfiff oder spielte, die sodann von jenen instrumentiert wurden. Die Komponisten sind: Wenzel *Müller*, Josef *Drechsler*, Philipp J. *Riotte* und Konradin *Kreutzer*, welch letzterer die bekannteste dieser Musiken, nämlich die zum „Verschwender" schrieb. Erwähnenswert vielleicht, daß die beiden zu ihrer Zeit erfolgreichsten Singspiel- und Possenkomponisten Wenzel Müller und Drechsler Sudetendeutsche waren. Müller stammte aus Tyrnau in Mähren, Drechsler aus Wallisch-Birken. Aber während man die übrigen Kompositionen dieser Musiker mit Ausnahme jener von Kreutzer vergessen hat, leben ihre Kompositionen für Raimund bis zum heutigen Tag im Herzen der Wiener und gar mancher neuerer Operettenkomponist hat gut getan, als er sich dieser alten Schätze erinnerte.

Arnold Schönberg

(Zu seinem 50. Geburtstag am 13. September 1924)

Noch 1910 war Schönbergs Werk nicht nur in weiteren musikalischen Kreisen fast völlig unbekannt, nicht nur seinem Wert und seiner Bedeutung nach umstritten, sondern es wurde von der weitaus überwiegenden Mehrzahl führender Musiker und Musikbeurteiler als völlig undiskutabel, ja als böswillige und absichtliche Irreführung zurückgewiesen. Heute hat es sich, mögen die Beurteilungen auch auseinander gehen, jedenfalls als eine nun einmal bestehende Erscheinung des Musiklebens, die als solche ernst zu nehmen ist, völlig durchgesetzt, ja, es ist sogar in den Brennpunkt des Interesses vorgedrungen, während jene absolut ablehnenden Stellungnahmen an die Peripherie der Mißvergnügten zurückgetreten sind.

Abgesehen von den in diesem Werk liegenden Qualitäten selbst waren es zwei Umstände, die den raschen Durchbruch nach langem und erbittertem Widerstand ermöglichten: einmal der leichtere Sieg ähnlicher Erscheinungen in den Schwesterkünsten, andererseis die außerordentlich tiefgreifende Wirkung Schönbergs auf die nach ihm heraufkommenden Talente. Kein anderer Meister der letzten Zeit, weder Strauß noch Mahler, noch Reger, hat in ähnlicher Weise Schule gebildet, in ähnlicher Weise die jüngeren Begabungen angezogen. Außer der Gruppe seiner Schüler im engeren Sinn, unter denen *Alban Berg* und *Anton v. Webern* die hervorstechendsten sind, hat er auf jedem Gebiet des zeitgenössischen Musikschaffens tiefgreifende, ja umstürzende Wirkungen verursacht; und wenn die stärksten Begabungen jenseits seines Einflusses ihre eigene Haltung gefunden haben, so ist doch nicht zu übersehen, daß sie wesentliche Elemente von ihm aufgenommen haben. So ist das Opernschaffen eines *Schreker*, eines *Wellesz* nicht ohne ihn zu denken; die Verschiebung des Schwergewichts der neueren Komposition von der Symphonie auf die Kammermusik geht (neben *Reger*) auf ihn zurück; deren stärkste Vertreter, *Hindemith* und *Krenek* haben von ihm gelernt. Die Widerstrebenden aber sind unverkennbar in den Hintergrund gezwungen, ja mehr oder weniger in eine Gefolgschaft in weiterem Abstand gedrängt; denn wo die stilistische Haltung ihrer Werke im ganzen seinem Einfluß widerstand, mußten sie doch im einzelnen Wirkungsmittel von ihm annehmen, um nicht völlig überrannt zu werden.

Die Tatsächlichkeit dieser Situation läßt sich nicht leugnen, und es lassen sich aus ihr nur zwei Konsequenzen ziehen: entweder Schönbergs Werk mit seinen Auswirkungen, wenn auch bedingt, anzuerkennen, oder mit ihm zugleich das gesamte neuere Musikschaffen repräsentativen Charakters zu verwerfen. In der Tat werden beide Standpunkte heute vertreten. Die Entscheidung zwischen ihnen ist keine Frage des musikalischen Geschmacks, sondern eine solche des kulturellen Gewissens. Wir wollen und brauchen ein für unsere Zeit originales Musikschaffen; wer das, was wir besitzen, für eine Verirrung hält, der suche auf es einzuwirken, es auf eine andere Bahn zu bringen. Wer gleichgültig oder prinzipiell ablehnend beiseite steht, der verzichtet auf die Musik als eine selbständige künstlerische Leistung unserer Zeit.

*

Der hervortretendste Wesenszug im Schönbergschen Schaffen ist die beispiellose Intensität, mit der er das einmal ergriffene Problem behandelt. Ein phänomenales klangliches Vorstellungsvermögen, verbunden mit rastloser Übung und peinlichster Selbstkritik, macht ihn zu einem vollendeten Beherrscher aller satztechnischen Mittel seiner Zeit. Aber er macht sich das Komponieren nicht leicht; alles, was er anfaßt, wird ihm zum Problem. Er bleibt bei keiner Gegebenheit stehen; hinter jedem erreichten Ziel tun sich neue Fragen, neue Ziele auf. Er ruht nicht aus bei einer einmal gewonnenen Technik, um sich in einer Reihe gleichartiger Werke auszuströmen; stets greift er nach Neuem, sucht das Unbekannte zu bewältigen. So ergibt sich das eigenartige Bild, daß kein Werk dem andern gleicht, daß jedes dem vorhergehenden gegenüber einen entschiedenen Schritt nach vorwärts bedeutet. Das hat anfänglich das Verständnis seines Schaffens außerordentlich erschwert; als man das Streichsextett und die Gurrelieder zu begreifen begann, stand er bereits bei der Kammersymphonie, die von dort aus als völlig absurd erscheinen mußte; und als man sich ihr endlich näherte, da war sein Schaffen in ein Stadium nunmehr hoffnungsloser Verirrung vorausgeeilt. Fast von Jahr zu Jahr kann man die Korrektur solcher Urteile in der zeitgenössischen Musikschriftstellerei feststellen. Es ist heute leicht, mit Befriedigung festzustellen, daß die ersten Werke stark von Wagner abhängig und „gar nichts Besonderes" wären; zur Zeit ihrer Entstehung *waren* sie etwas Besonderes, und zwar so sehr, daß die meisten von ihnen zehn oder mehr Jahre auf die erste Aufführung warten mußten. Diese Verzögerung hat ihrerseits wieder das Bild des Schönbergschen Schaffens ungünstig verschoben, denn inzwischen waren häufig die bei ihm zuerst auftretenden satztechnischen Mittel von anderer Seite her in abgeschwächter, popularisierter Form bekannt geworden. So gelangten z. B. seine beiden musikalischen Bühnenwerke, die vor 1914 geschrieben sind, beide erst in *diesem* Jahr zur Uraufführung, nachdem inzwischen manches bereits aufgeführte und bekannte Werk von ihnen gelernt hat.

In seiner Isolierung behält fast jedes einzelne Werk jenen problematischen Charakter, den es im Augenblick seiner Entstehung hatte. Dieser hängt nicht mit technischen Unzulänglichkeiten zusammen; im Gegenteil, jedes vorschwebende Ziel weiß Schönberg mit absoluter technischer Sicherheit in Klang umzusetzen. Aber er tut es immer nur einmal, immer nur in dem Augenblick, wo ihm das Problem erscheint. Daran entflammt sich seine Schöpferkraft und wirft das Werk in vollster Konzentration in meist überraschend kurzer Zeit hinaus. Die Verbreiterung überläßt er den andern. Daraus erklärt sich auch die verhältnismäßig geringe Zahl seiner Werke, die nur die einzelnen hervortretenden Stationen eines langen Weges sind.

Noch in anderer Richtung wirkt jene Intensität sich aus. In den Frühwerken führt sie zu einer beispiellosen Häufung der Klangmassen; die Klangquantität wird übersteigert, nirgends ist der dynamische Raum vom pp zum ff größer als bei Schönberg. Er erkennt bald die hierin gezogene Grenze und die Intensivierung richtet sich umgekehrt auf das *Detail*. Von dort ab beginnt jenes bohrende Eindringen in die Probleme der Harmonik, der Rhythmik, der Instrumentation, die zu einer völligen Auflockerung der Struktur, zu einer unerhörten Differenzierung führt. Jede kleinste Nebenstimme erhält ihr eigenes Leben und damit die Kraft und das Bedürfnis, sich melodisch, harmonisch, rhythmisch und als Klangfarbe auszuwirken und durchzusetzen. Damit entsteht jener polyphone Reichtum der späteren Werke (schon von der Kammersymphonie ab).

Von hier aus mußte eine Rückwirkung auf die Ausführenden, die Spieler, eintreten. Schönbergs differenzierte Kunst verlangt eine peinlichste Ausführung der bis ins kleinste dynamische und rhythmische Detail ausgeschriebenen Parte. Auch für die mit wenig Spielern besetzten Kammermusikwerke ist eine sehr große Zahl von Ensembleproben nötig, um das erforderliche zuverlässige Zusammenwirken zu erreichen. Häufig wurden anfänglich Schönbergsche Werke als „unausführbar" zurückgewiesen; häufig kamen Mißerfolge auf die Rechnung unzulänglicher Vorbereitung und Ausführung (namentlich bei den Orchesterstücken Op. 16). Schönberg hat sich schließlich selbst seine ausführenden Organe in kleinen Kammerorchestern geschaffen, die unter seiner Leitung durch ein bis dahin unbekanntes, minutiöses Proben die Auf-

führungen vorbereiteten. Der erzieherische Einfluß dieses Studierens hat weit hinaus gewirkt.

Freilich ist dabei ein Moment nicht zu übersehen: genaueste Detaillierung der Vortragsbezeichnung und des Ensembleeinstudierens nehmen dem Musizieren alles Improvisatorische, machen es maschinenhaft, fast marionettenhaft. Für die Schönbergschen Spätwerke ist eine andere Technik der Ausführung allerdings nicht denkbar; für die Musik aber wäre die dauernde Ausschaltung jeder individuellen Zugabe des Spielers zweifellos ein großer Verlust.

In ähnlicher Weise erzieherisch hat Schönbergs Tätigkeit als Kompositionslehrer gewirkt. Seine „Harmonielehre" ist eine pädagogische Leistung ersten Ranges, die gerade nach der pädagogischen Seite hin hoffentlich noch stark auf unser Musikunterrichtswesen einwirken wird. Vereinigt sie doch größte Freiheit der Entwicklung des Schülers mit schärfster Kontrolle nicht nur der Ergebnisse, sondern auch des Wegs, auf dem diese erreicht werden, durch den Lehrer. In höherem Maß als jede autoritative „Methode" ist diese Handhabung geeignet, beide, Schüler und Lehrer, zu Verantwortungsbewußtsein zu erziehen.

Eine weitere erzieherische Leistung bedeutet der von Schönberg in Wien gegründete und mehrere Jahre geleitete „Verein für musikalische Privataufführungen". In diesem entstand zum erstenmal eine Institution, die ausdrücklich und allein dem zeitgenössischen Musikschaffen gewidmet war. Durch weitherzige Auswahl der Werke, sorgfältige Vorbereitung, mehrfache Wiederholung, und Ausschaltung jeden unkünstlerischen Interesses wurde für Publikum und Künstler eine Möglichkeit inniger Berührung und Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musikproduktion geschaffen. Seither ist der Gedanke vielfach aufgegriffen worden, während der Wiener Verein leider eingegangen ist.

*

In der Kompositionstätigkeit Schönbergs lassen sich im einzelnen deutlich vier Perioden unterscheiden.

Die erste umfaßt die Zeit einer noch verhältnismäßig starken Abhängigkeit von Vorbildern. Sie liegt etwa um die Jahrhundertwende. Schönberg stand dort, wie alle jungen Komponisten dieser Zeit, unter dem Einfluß und Eindruck der Symphonik von Strauß und Mahler. Die Klavierlieder Op. 1, 2 und 3, das Streichsextett „Verklärte Nacht" Op. 4, die symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" Op. 5 und das oratorienartige Werk „Gurre-Lieder" bezeichnen bei Schönberg diese Einwirkung: Programmusik mit häufigen illustrativen Zügen, großen symphonischen Steigerungen, gewaltigem klanglichem Aufwand und glanzvoller Instrumentation im Nach-Wagnerischen Stil. Die Klavierlieder Op. 6 und die Orchesterlieder Op. 8 leiten über zur nächsten Gruppe. Die Akkordbrechungs- und Begleitfiguren, die schon vorher häufig auffallende Formen angenommen hatten, beginnen sich hier in selbständiger motivischer Gliederung zu entwickeln.

Durch die vollständige Auflösung aller Liegestimmen in selbständige Bewegung ist die zweite Periode charakterisiert. Sie umfaßt das Streichquartett Op. 7, die Kammersymphonie Op. 9, das Streichquartett mit Gesang Op. 10 und den a cappella-Chor „Friede auf Erden" Op. 13. Nur mit dem Übergang zur Kammermusik, zum Ensemble von wenigen Instrumenten war diese Entwicklungsrichtung verfolgbar; es ging daraus hervor die Auflösung alles Klanglichen in Linien, die noch heute die Technik beherrscht, und zugleich eine allmähliche Auflösung des funktionellen Tonartzusammenhangs. Das Vermeiden von Parallelführungen der Stimmen, sowie aller (ebenfalls nicht melodisch motivierten) Klangbrechungen hat allmählich dazu geführt. Mit dem Schlußsatz des zweiten Streichquartetts Op. 10 erreicht Schönberg eine Harmoniebehandlung, die an der äußersten Grenze der Tonart steht, alle üblichen Gebilde der Kadenzharmonik vermeidend und doch immer noch eine leise, zentrale Rückbeziehung zur Tonart beibehaltend.

In diesem Stadium des Spiels an der Grenze der Tonart stehen die Werke der dritten Periode, die Klavierstücke Op. 11 und 19, die Balladen und Lieder mit Klavier Op. 12 und 14, die George-Lieder (mit Klavier) Op. 15 und die „Fünf Orchesterstücke" Op. 16. In ihnen ergreift der Auflösungsprozeß über die Harmonik hinaus alle formalen Elemente. Immer mehr isoliert und individualisiert sich die Einzelheit und verselbständigt sich gegenüber den zusammenfassenden formalen Kräften. Letzte impressive und expressive Impulse gestalten das Kunstwerk in freiestem Aufbau.

Hierher gehören auch die beiden Bühnenwerke Schönbergs, das Monodrama „Erwartung" Op. 17 und das Drama mit Musik „Die glückliche Hand" Op. 18. —

Arnold Schönberg

Die neuesten Werke Schönbergs, von denen der „Pierrot Lunaire" Op. 21 (Sprechgesänge mit Kammerorchester) und die „Serenade" Op. 24 die wichtigsten sind, behalten diese Technik im allgemeinen bei. Sie zeigen aber darüber hinaus einen neuen Wesenszug: ein Hinneigen zu neuer formaler Bindung. Gegenüber dem Krebskanon im „Pierrot Lunaire", der dort noch vereinzelt steht, weist die „Serenade" einen großen Reichtum an komplizierten thematischen Beziehungen auf. Sie liegen latent zugrunde, treten nicht an die Oberfläche hervor, an der vielmehr wie vorher die differenzierte Einzelwirkung herrscht. Aber sie sind vorhanden, und bezeichnen damit noch einmal einen neuen Abschnitt im Schönbergschen Schaffen, der zu noch unübersehbaren Konsequenzen führen kann.

*

Persönlichkeit und Werk Schönbergs waren und sind von tiefgreifendem, ja bestimmendem Einfluß in unserer musikalischen Gegenwart. Mit dieser Feststellung wollen wir uns begnügen. Die volle Auswirkung seines Daseins und seines Schaffens und damit seine endgültige Beurteilung mag ruhig der Zukunft überlassen bleiben.

Hermann Erpf.

Die internationalen Kammermusikaufführungen in Salzburg

Die Skeptiker, die den internationalen Musikveranstaltungen mangels genügenden Interesses des durchwegs konservativen breiten Musikpublikums ein baldiges Ende prophezeiten, haben nicht recht behalten. Die Zahl der Besucher mehrt sich von Jahr zu Jahr. Natürlich überwiegt das professionelle Element — die moderne Kunst huldigt ja auch dem Grundsatze „L'art pour l'artiste" —, doch findet sich neben zahlreichen Exemplaren der Species Snob, die ihre kostbare Gegenwart keinem modischen Ereignisse entziehen, auch zahlreiches interessiertes Laienpublikum, das sich über den derzeitigen Stand und die jüngsten Phasen der Musik orientieren will und mit gespannter Aufmerksamkeit — wenn auch nicht stets ohne oppositionelle Stellungnahme — den einzelnen Darbietungen folgt. Im allgemeinen kann bemerkt werden, daß sich, wie in den Vorjahren so auch heuer, gemäßigte und radikale Tendenzen die Wagschale hielten, daß aber bei einzelnen Komponisten, und gerade den verheißungsvollsten, ein immer stärkeres Abrücken nach links zu bemerken ist. Sie, die — wie etwa Hindemith und Krenek — berufen wären, neue künstlerische Werte durchaus eigener, individuell bedingter Art zu schaffen, verwischen in sorglosem Leichtsinne absichtlich ihre stark persönlichen Züge, um sich den Kubisten und Dadaisten der Musik anzugleichen, jenen Revolutionsfanatikern, die weniger aus triebhaften Beweggründen — wie jeder wahrhaft schöpferische Künstler — sondern vielmehr aus der Not innerer Unfruchtbarkeit, aus schlau berechnender Erwägung heraus ihre Schachzüge des konzessionslosen Umsturzes ins Werk zu setzen. Eine objektive, internationale Musiksprache, bar individueller Merkmale, scheint deren Ziel zu sein, eine Musiksprache, die jenseits von Gut und Böse, Vorgängen rein gefühlsmäßiger Art weniger Beachtung schenken, hingegen ihr Ausdrucksbereich vornehmlich in der Schilderung musikalischer, mehr der intellektuellen Seite zuneigender Empfindungen, wie etwa Ironie, Groteske und dergl. sieht. Aber schon mehren sich die Zeichen eines Umsturzes, schon gibt es Abtrünnige.

Schade nur, daß wir diesen Ungetreuen Hindemith und Krenek noch nicht zuzählen können, daß sich deren gesundes Musikantenblut gegen die Diktatur des musikalischen Maulheldentums noch nicht zur Wehr gesetzt hat. Den neuesten Werken dieser beiden Künstler, Hindemiths Trio und Kreneks 4. Streichquartett, hatte man am erwartungsvollsten entgegengeblickt; um so größer die Enttäuschung! Zwar verleugnen auch diese beiden Arbeiten musikantische Eigenschaften keineswegs, doch sind Impulsivität der Empfindung und Ursprünglichkeit der Erfindung bereits so stark intellektualisiert und von der Radikalitätsschminke angefressen, daß man beider Werke in ihrer Gänze nicht froh werden kann. Den erfreulichsten Eindruck machte noch das kleine witzige Pizzicato-Scherzo im Hindemith-Trio. Diesen Werken verschwistert ist Jarnachs Streichquartett — das aber in Einzelheiten seiner fein nuancierten klanglichen Wirkungen fesselt, teilweise auch aufhorchen macht — und Wellesz' „Kleine Suite" für 7 Instrumente. Willem Pijpers „Septett", dem Schönberg Pate stand, ist trotz seiner stark betonten Radikalität nicht ohne Reiz, vor allem in dem sich ehrlich gebenden „Prolog" und der „Pastorale"; später verflacht die Komposition, um schließlich zu falschen Bässen als der Weisheit letzten Schluß seine letzte Zuflucht zu nehmen. Recht amüsant und in ihrer belebenden rhythmischen Impetuosität sehr wirkungsvoll die Tanzbilder des Pragers Erwin Schulhoff „4 Stücke für Streichquartett", poetisch und stellenweise von tiefer Empfindung durchtränkt Francesco Malipieros „Stornelli e Ballate" für Streichquartett, denen man bloß einen weniger abrupten Schluß gewünscht hätte. Die beiden letzterwähnten Werke von gemäßigt moderner Prägung.

Willkommene Gaben intimerer Kammermusik waren insbesondere Arnold Bax' Bratschensonate und John Irelands Cellosonate — letztere von Beatrice Harrison, die wir nach längerer Zeit wieder freudig bei uns begrüßten, ganz prächtig gespielt. Pizzettis Cellosonate ist erfindungsarm und Kodalys „Duo für Violine und Cello" allzu trocken und höchstens technisch anziehend. Francis Poulenc's parodistischer Sonate für Klarinette und Fagott dankt man einige heitere Augenblicke und frohe Entspannung. Wenn aber einer der radikalen Herren zeigen will, daß auch er, wenn er nur will, erfinden kann — wie etwa Poulenc in der wohlklingenden, melodiösen, aber alles eher als originellen Romanze erwähnter Sonate — dann zeigt er eben erst recht, daß er es nicht kann.

Interessante Klaviermusik bot Szymanowsky in seinen brillanten Etuden, die sich zuweilen sogar in wärmere Breitegrade verirren und wohl kaum einen besseren und eleganteren Interpreten finden konnten als Henri Gil-Marchez, und z. T. Jirak in einem Marsch und Scherzando. Vomackas kurzes, durchaus uncharakteristisches Adagio wäre wohl besser weggelassen worden.

Die stärkste Ausbeute boten die Aufführungen von Vokalmusik. Saties dreiteiliges symphonisches Drama „Socrate", dessen Text im wesentlichen nach Musik ebenso stark verlangt wie etwa ein Lehrbuch der Algebra oder ein solches der Philosophie, wirkte, von spärlichen Einzelheiten abgesehen, in seiner nicht zu unterbietenden Primitivität tödlich langweilig. Von prächtiger Wirkungsfähigkeit waren hingegen Schoecks warmbeseelte „Ghaselen", R. Vaughan Williams fein empfundener, farbenprächtiger Gesangszyklus „On Werlock Edge" und teilweise Warlocks Zyklus „The Curlew", letzterer leider nur etwas zu stimmungsmonoton. Auch Heinrich Kaminskys „Geistliche Lieder", Vycpaleks teils schwermütige teils heiter-witzige Lyrik und Ernst Kanitz' melodiöse 3 Tenorlieder verdienen Hervorhebung. Des Russen Alexander Schenschin Liederfolge „Der undurchbrechliche Kreis" (komp. 1900), vom Publikum mit Beifall aufgenommen, sind in Puccinis Sonne aufgewachsen, wohl nett und gefällig, aber nicht mehr.

In recht logischer Weise wurde diesmal der Schlußpunkt hinter die internationalen Aufführungen mit einem Werke jenes Musikers gesetzt, der durch viele der vorangegangenen Kompositionen hindurchgegeistert hatte und ja auch tatsächlich der Stammvater der neueren Musik ist, mit Strawinsky. Sein Oktett für Blasinstrumente, von Geist, Witz, Rhythmik und auch Temperament sprühend, natürlich wie bei einem modernsten Künstler selbstverständlich, weniger von Gefühlsoffenbarungen strotzend, versöhnte mit manchem Mißgriff und klang wie eine Einladung zu kommenden Veranstaltungen aus.

Das Niveau der Aufführungen war diesmal nicht wie sonst auf internationaler Höhe. Am stärksten zu bewerten waren neben den bereits erwähnten Künstlern die Leistungen der Dirigenten Hermann Scherchen, Alfredo Casella und Othmar Schoeck, die Gesangskünstler Marya Freund (die auch diesmal wieder ganz Erstaunliches leistete), Lotte Leonard, Heinrich Rehkemper (ebenso wundervolles Stimmaterial als Intelligenz und Beseeltheit des Vortrags) und Oskar Jölli, die Pianisten Harriet Cohen und Vaclav Stepan, der Cellist Paul Hermann, das Amar-, Zika- und Veneziano-Quartett. Dr. *Rudolf Felber* (Wien).

*

Festspiele der Münchener Staatsoper

Im Mittelpunkt der diesjährigen Festspiele standen Wagner und Mozart mit ihren Hauptwerken, jene in dem ad hoc erbauten Prinzregententheater, diese in dem entzückenden, vom Geiste Mozarts gesegneten Rokokobau der Residenz einer gut bürgerlichen, zumeist deutschen Zuhörerschaft dargeboten. Die seit Possarts

Zeiten übliche Beschränkung auf die beiden Größten im Reiche des Musikdramas kann um so mehr gutgeheißen werden, als eine Richard-Strauß-Woche die festlichen Veranstaltungen eröffnete, eine Pfitzner-Woche sie beenden wird. Hoffentlich kehrt man in den folgenden Jahren auch wieder zu dem Brauche des geächteten Bruno Walter zurück, einzelne bedeutende aber vernachlässigte Opernwerke anderer deutscher Komponisten — man denkt etwa an Marschner, Götz, Cornelius, Wolf — festspielmäßig aufzuführen; und ein so einsichtiger Künstler wie Clemens von Frankenstein, der neue Intendant, wird sich z. B. einer Kulturtat, wie sie die Wiederbelebung des Wolfschen Corregidor durch Walter bedeutet, zu erinnern wissen. Der künstlerische Wert eines jeden Festspielunternehmens steht und fällt mit der Persönlichkeit des leitenden Dirigenten. Knappertsbuschs Führereigenschaften begegnen starken Zweifeln. Mit der al fresco-Art seines Musizierens verfällt er nicht selten ins Grobschlächtige. Und seine virtuose Dirigiertechnik und gelegentliche rhythmische und dynamische Effektstückchen genügen nicht, die Kunstwerke rein erstehen zu lassen, ganz zu schweigen von sonstigen geistigen Imponderabilien, die die Stellung eines Operndirektors nun einmal mit sich bringt. Wenn die von ihm geleiteten Aufführungen trotzdem starke Eindrücke vermittelten, und sich neben den Bayreuther Spielen sehen und hören lassen konnten, so ist das vor allem dem Spiel des noch immer erstrangigen Orchesters, den glücklich ins Monumentale stilisierten Bühnenbildern Pasettis und Linnebachs und einigen wirklich festspielmäßigen Gesangsleistungen zu verdanken. Auch die Spielleitung Max Hofmüllers ließ das Bestreben erkennen, sich mehr als früher auf die Andeutung und die großen Linien einzustellen. Diese Abwendung vom illustrativen Naturalismus des Bühnenbildes und der Spielgesten hat manches für sich und liegt unserm Empfinden nahe; sie darf aber, da Wagner nun einmal naturalistischer Inhaltsmusiker ist, nur bis zu einer gewissen Grenze gehen. Diese Grenze war bei den Aufführungen des Ringes und namentlich des Parsifal einigemal überschritten. Zu den stärksten Eindrücken der Ringaufführung unter Knappertsbusch — nur diese hörte der Berichterstatter — zählte der dämonische Hagen Benders, Seydels unvergleichlicher Mime, Maria Müllers Freia und Gutrune, Luise Willers Fricka und Waltraute und Onegins Erda; hervorragende Leistungen boten ferner Gabriele Englerth als Walküre, Wilhelm Rode als Wotan (dieser freilich die Erinnerung an Bender schmerzlich wachrufend) und Brodersen (als Gunther). Auf einer mittleren Linie des Gelingens bewegte sich Reinfelds Siegfried und Knotes Siegmund. Weniger eindringlich gestaltete sich die erste Aufführung des Tristan, obwohl gerade hier fast alle Rollen hervorragend besetzt waren und vor allem Benders Marke unendlich über das gewohnte Maß hinauswuchs. Hier zeigte sich das Unvermögen Knappertsbuschs, das Melos in edlem Gleichgewicht zu erhalten und trotzdem mit innerer Spannung zu erfüllen. Eine zweite Aufführung des Tristan unter Furtwänglers Stabführung versagte sich der Berichterstatter, um nicht zu Vergleichen zu gelangen, die für den Münchener Operndirektor wenig vorteilhaft sein würden. Die zweite Aufführung der Meistersinger dirigierte Robert Heger. Sie erhielt ein scharfes Profil durch Benders Pogner, hinter dem ja ein noch so guter Sachs verschwinden muß, durch Maria Müllers, dieses neuen Sternes erster Ordnung schlechthin ideales Evchen, und Geis' unübertrefflichen Beckmesser. Heger, ein ungemein sorgfältiger, liebevoll aufs einzelne bedachter Dirigent, hatte seinen guten Tag. Nachdem die übrigen Werke Wagners schon lange vor den Festspielen eine szenische Erneuerung erhalten hatten, ging nun als letztes Parsifal vollständig neu einstudiert und mit neuer Ausstattung in Szene. Hier, wo man die Entfernung von dem Naturalisten Wagner am deutlichsten spürte, erzielten die Schöpfer der Bühnenbilder, Pasetti und Linnebach, außerordentliche Wirkungen, z. B. gleich mit der aus Frühnebel erwachenden Landschaft des ersten Aktes und mit dem ins Unendliche ragenden Gralstempel. Bei der Neuschöpfung der Szene bewährte sich Max Hofmüllers Spielleitung; sie war, wenn auch nicht immer glücklich, in der bildhaften Anordnung und in dem strengen Rhythmus von Bewegung und Geste neu, ja überraschend. Unter den durchweg erstklassigen Darstellern ragte wieder der Gurnemanz Benders hervor, auch der Reigen der Blumenmädchen (mit Ivogün und Maria Müller!) war einzig in seiner Art.

Gegenüber den Neuerungen der Wagner-Aufführungen blieben die Mozart-Festspiele in dem bewährten von Possart-Levi geschaffenen Rahmen. Ist auch manches hierbei schon verstaubt und erneuerungsbedürftig, besonders am Don Giovanni, so bleibt das Theater der Münchener Residenz, das ja als einziges „Cosi fan tutte" und „Entführung" dauernd im Spielplane hält, doch noch immer die führende Mozart-Bühne — auch trotz Knappertsbuschs zuweilen recht robuster Stabführung. *Erwin Kroll.*

*

Das 9. Deutsche Sängerbundesfest in Hannover

Das 9. Deutsche Sänger-Bundesfest hat in Hannover einen selten schönen Verlauf genommen. Am 23. August kamen in annähernd 100 Sonderzügen 40 000 Sänger aus allen Gauen Deutschlands in unsere festlich geschmückte Stadt, um dann in einzelnen Gruppen auf dem altehrwürdigen Marktplatz begrüßt zu werden. Nachmittags und abends fanden große Begrüßungskonzerte statt.

In dem Kuppelsaal unserer Stadthalle sang der Verband niedersächsischer Männergesangvereine von 1902. Die Massenchöre — 1200 Mitwirkende — standen unter Leitung von *Hans Heinrichs,* dem Chorleiter der Liedertafel „Augustus", an geistiger Durchdringung, musikalischer Disziplin, monumentaler Gestaltung und Inspiration auf glänzender Höhe. In Einzelvorträgen bot der „Augustus" besonders in Hugo Kauns „Hütte" und Fr. Hegars „Nachtlied" an Exaktheit der Tongebung, ungetrübter Intonation und Abtönung Bewundernswertes. Auch die Vorträge des „Silcher-Bundes" *(Wilhelm Bein)* — Volkslieder mit Sopransolo — konnten sehr gefallen. Die Soli sang Elsa Angermann-Dedekind. Als weiterer Solist betätigte sich Prof. *Dettmer* mit einem Orgelvortrag: Max Regers „Vorspiel in c moll". — In der Ausstellungshalle sangen die „Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln". Als Hauptleistungen des starken und klangreichen, in Tonreinheit und Vortrag mit großem Feinsinn geschulten Chores unter Leitung der Herren *Stieber* und *Emil Taegener* brachte das Konzert zwei großangelegte Chorwerke mit Orchester, von denen das eine „Völkerwanderung", eine Kantate für zwei vierstimmige Männerchöre, Alt- und Tenorsolo und Orchester von Hans Stieber seine Uraufführung erlebte. Das Werk hat fraglos viele Einzelschönheiten, krankt jedoch, neben dem Mangel an Originalität, an Monotonie der Stimmung und Fehlen jeglicher Kontraste. Die Komposition ist mehr phantastisch als phantasievoll, nicht so ganz schwungvoll als geschwollen und schließlich auch wohl mehr erdacht als wirklich erdichtet. Die Solisten *Elly Sendler* (Berlin) und *Paul Stieber-Walter* (Berlin) taten ihr Bestes, um dem Werke zu einem Erfolg zu verhelfen. Weit nachdrücklichere Formen nahm der Beifall an, den *Fritz Volbach* mit seiner Heldenmär „König Laurins Rosengarten" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester fand. Bei beiden Chorwerken bewies unser Opernhausorchester seinen guten Ruf aufs neue. Der Hannoversche Männergesangverein sang allein unter Hans Stiebers Leitung „Sturmerwachen" von Mathieu Neumann; der wohl bedeutendste und geschmackvollste Jünger der immer schilderfrohen Hegar-Schule, der Hannoversche Lehrergesangverein, unter E. Taegeners Leitung Hermann Guters „Volkers

Nachtgesang". In Volbachs Komposition sang *Karl Giebel* vom Opernhaus Hannover die Solopartien des Sängers und Dietrich von Bern mit edlem lyrischem Pathos.

Der Sonntagvormittag brachte die erste Hauptaufführung im Stadion. In einer Stärke von etwa 20 000 scharten sich die Sänger um den Dirigentenstand. Zum erstenmal wurde hier in Hannover mit der bei früheren Sängerfesten üblichen geheiligten Tradition, die gewaltigen Massenchöre mit einem ebensolchen Orchester in einem Riesenraume ausführen zu lassen, gebrochen. Die Aufführungen fanden im Freien statt. Das Programm mußte sich naturgemäß auf eine Auswahl harmonisch einfacher Liedsätze beschränken. Aber gerade auf diesem Gebiete liegt ja die große Wirkung des Männerchors und auf ihm offenbart sich auch der Geist der Männerchorbewegung, die nicht nur künstlerische, sondern auch volkstümliche Aufgaben zu erfüllen hat. Es muß gesagt werden, daß die gebotenen Vorträge einen gewaltigen Eindruck machten. Wer das Männergesangswesen kennt und beobachtet hat, wie solches nicht nur leerer Unterhaltung dienendes, sondern wirklich idealem Ringen entspringendes, kerndeutsches Zusammenarbeiten in allen Schichten der Bevölkerung den Einigkeitsgedanken zu stärken vermag, der muß lobend die Opferfreudigkeit eines jeden einzelnen anerkennen, denn ohne harte und zeitraubende Sonderproben geht es gewöhnlich nicht ab. Unter der Leitung der Professoren *Gustav Wohlgemuth* (Leipzig) und *Victor Keldorfer* (Wien) imponierten die Riesenchöre durch kraft- und saftvolle Tongebung und rhythmische Schneidigkeit. In diese Massenchöre im Stadion mußten selbstverständlich alle diejenigen Verbände miteingereiht werden, für die wegen ihrer Sängerzahl die überdachten Hallen und Säle keinen Raum boten. So sangen bei dieser ersten Hauptaufführung die Westfalen. Die Einzelvorträge der Franken waren abgesagt worden. — In einem Konzert bot der Männergesangverein „Schlägel und Eisen" (Bochum) mit der Aufführung des „Gloria" aus der c moll-Messe von Liszt für Männerchor, Orgel und Blasinstrumente ganz Hervorragendes. — Höchste Anerkennungen sind auch den Vorträgen der Vereinigten Männergesangvereine in Hamburg und Altona, sowie den Erzgebirgischen, Kurhessischen, Thüringer und Sächsischen Elbgau-Sängerbünden zu zollen. Am gleichen Abend fand noch ein Festabend für die Grenzmarkbünde und die Bünde der abgetrennten Gebiete statt, und der Beethoven-Chor (Berlin) zeigte in einem wohlgelungenen Konzert die Entwicklung des deutschen Männergesangs von seinen Anfängen bis Franz Schubert.

Am Montagmittag versammelten sich wieder Zehntausende von Sängern zur zweiten Hauptaufführung im Stadion. An Einzelvorträgen brachten die Badischen, Schwäbischen und Rheinischen Sängerbünde wahre Höchstleistungen. — Nachmittags fanden nicht weniger als acht Sondervorstellungen zu gleicher Zeit statt. Glänzende Leistungen boten der Sängerchor des Lehrervereins Frankfurt a. M. mit Richard Wagners „Das Liebesmahl der Apostel", und die Berliner Liedertafel mit Hugo Kauns „Requiem", einem vom Anfang bis zum Ende ungemein fesselnden Werke. Treffliches bot in beiden Aufführungen das Berliner Philharmonische Orchester, und von *Emmi Leisner* wurde das Altsolo in der Kaunschen Komposition ganz wundervoll gesungen.

Von den Abendveranstaltungen erweckte das Konzert des Berliner Lehrergesangvereins unter *Hugo Rüdel* höchstes Interesse. Ursprünglich sollte dieses Konzert in Verbindung mit den Männergesangvereinen aus Köln und Wien gegeben werden. Daß beide „führende" Vereine, die alljährlich große Konzertreisen unternehmen, zum Sängerfest abgesagt hatten, bot eine schwere Enttäuschung, trotz aller Entschuldigungsgründe. Von weiteren Konzerten hörte ich noch das im Opernhaus veranstaltete, in dem neben den Männergesangvereinen Zürich und Königsberg und dem Julius-Otto-Bund (Dresden) besonders der Männergesangverein Weimar und die Dresdner Liedertafel mit großen Ehren bestanden.

Am Dienstag fand ein Sängertag statt, in dem zum Ort des nächsten Sängerbundesfestes für das Jahr 1928 Wien gewählt wurde. Frankfurt und Dresden blieben in der Minderheit. Abends beschloß ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter *Franz v. Hoeßlin*, unter Mitwirkung von *Emmi Leisner*, das in allen Teilen wirklich glänzend verlaufene Sängerfest.

Bei einem Rückblick über die Gesamtveranstaltung — im Opernhaus fanden Festaufführungen statt: „Fidelio", „Rosenkavalier" und „Fledermaus" — müssen wir uns eingestehen, daß der deutsche Sänger sich der Ehre, in unmittelbare Berührung mit dem Kunstwerk zu kommen, durchaus wert gezeigt hat. Mit ungeheurem Fleiß ist in den Bünden und Vereinen gearbeitet, und die Darbietungen haben bewiesen, wie berechtigt der Anspruch des deutschen Männergesangs auf künstlerische Gleichberechtigung ist. *Otto Leonhardt.*

MUSIKBRIEFE

Altenburg (Thür.). Unser Landestheater ist der gegebene Mittelpunkt unseres Musiklebens, sowohl hinsichtlich des würdigen Raumes als auch wegen seines anerkannt guten Orchesters, dessen man eben zu einem guten Konzert nicht entraten kann. In Dr. Georg Göhler besitzen wir gegenwärtig einen Konzertdirigenten von ausgezeichnetem Rufe, dessen Darbietungen in Hinsicht auf geistige Durchdringung und Klarheit der musikalischen Linienführung als vorbildlich zu bezeichnen sind. Wie in Halle mit der dortigen Philharmonie bot er auch uns einen romantischen Abend mit Schumann und Mendelssohn, sowie einen böhmischen Abend Smetana-Dvorak. Der 60. Geburtstag von Richard Strauß wurde durch Aufführung seines „Don Juan" und des „Till Eulenspiegel" gefeiert. Da die volkstümlichen Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters der Inflation zum Opfer gefallen waren, so übernahm die Landestheaterkapelle auch diese Aufgabe. Dabei trug Konzertmeister Max Köhler das Violinkonzert von Tschaikowsky in vollendeter Form vor, die diesem strebsamen Mitgliede des Theaterorchesters zur hohen Ehre gereicht. Nicht geringerer Beifall ist auch seiner Darbietung des g moll-Konzertes von Arnold Mendelssohn zu zollen. Leider verzichtete aus den bekannten wirtschaftlichen Gründen der Musikverein auf die Veranstaltung seiner hergebrachten Kammermusikabende, so daß das unter Köhlers Führung stehende Streichquartett nur wenig Gelegenheit zu öffentlicher Betätigung fand. Nur bei einer Franz Schubert gewidmeten Morgenfeier wurde dessen a moll-Quartett vorgetragen. Bei einer ähnlichen Gelegenheit wurde Schumanns Es dur-Klavierquartett mit Konzertmeister Alfred Wille als Primgeiger und Kapellmeister Walter Borrmann am Flügel dargeboten. Ein andermal hörten wir „Alte und neue Weihnachtsmusik", darunter Viergesänge des 1591 gestorbenen Zwickauer Kantors Cornelius Freundt, dessen Schöpfungen Dr. Göhler in der dortigen Ratsbücherei entdeckt und veröffentlicht hat. Bei den Morgenfeiern der Kunsthandlung Brauer bescherte das Leipziger Trio (Weinreich, Wollgandt, Klengel) uns die Erstaufführung von Paul Graeners Klaviertrio Op. 61, eine gute ehrliche Arbeit eines begabten Musikers. Auf der wieder aufgetauchten Geige Spohrs bot Prof. Reitz-Weimar neben dem Mendelssohn-Konzert eine Regersche Solosonate mit gesundem Ton und einwandfreier Technik. Auf Anregung der Thüringer Regierung ist hier eine Singschule errichtet worden, um musikalisch hochbefähigten Kindern eine gründliche musikalisch-gesangliche Ausbildung zuteil werden zu lassen, als es bisher im Rahmen des Unterrichts möglich war. Unsere Oper wollte aus mancherlei Gründen zu Anfang der Spielzeit nicht recht in Gang kommen. Für den zur Eröffnung ge-

gebenen „Tristan" waren die Kräfte bis auf die mit dem heroischen Stil voll vertraute Kammersängerin Berta Schelper als „Isolde" durchaus unzureichend. Ein frischerer Zug kam erst nach Neujahr in unsere Oper hinein. Da gab es neben vielen Neueinstudierungen an Neuheiten für die hiesige Bühne Kauns „Der Fremde" mit Franz Hahn in der Titelrolle und Helge Roswaenge als „Hein", dann folgte Kloses „Ilsebill" mit Dr. ing. Horst Wolf, einem vielversprechenden Anfänger, als Fischer und endlich die deutsche Zweitaufführung von Rezniceks „Holofernes" mit Karl Schmidt, einem hohen Bariton, in der Titelpartie. Die weiblichen Hauptrollen dieser Werke verkörperte mit außerordentlich starker Ausdruckskraft Violetta Hoffmann, die erst das zweite Jahr auf der Bühne steht, aber bereits eine derartig steile Entwicklungskurve aufweist, daß man seitens der Theaterleitungen diese vielversprechende Kraft sich nicht entgehen lassen sollte. Alles quillt bei dieser Künstlerin aus einem starken Erleben von innen heraus, fern von aller Schablone, sodaß sie auch die widersprechendsten weiblichen Charaktere überzeugend zu gestalten vermag. Mit ihr verläßt uns jetzt der größte Teil der Opernkräfte, um ausnahmslos an größeren Bühnen Deutschlands und der Schweiz fernerhin tätig zu sein, gewiß ein gewichtiges Zeugnis für die Güte unserer Opernbühne unter Berg-Ehlerts Leitung. Es wird fleißig und zielbewußt unter ihm gearbeitet. Dazu stehen Dr. Göhler als leitendem Kapellmeister tüchtige und arbeitsfreudige Kräfte in Walter Borrmann und Rudolf Wille zur Verfügung, die daneben die Spieloper und Operette selbständig leiten. *Karl Gabler.*

*

Basel. Das Stadttheater erwarb sich nach der Uraufführung von Georg Haesers romantischer Oper „Der Taugenichts", dessen leichter Stil mit seinen zahlreichen Liedeinlagen volkstümlichen Bedürfnissen entgegenkommt, mit der Neuinszenierung von Webers Euryanthe bedeutsame Anerkennung, die in erster Linie der Neubearbeitung des Werkes durch Rolf Lauckner und Donald Francis Tovey galt. Neben der gründlichen textlichen Verbesserung und Durcharbeitung der Musik ohne gewaltsame Eingriffe liegt der Wert der Bearbeitung in der Richtung des musikdramatischen Aufbaus. Wie die Dramatik erneut Kraft und Gestalt gewinnt und die Musik aus der dramatischen Situation herauswächst, kam in der prächtigen, von Gottfried Becker mit Wärme geleiteten Aufführung zu hinreißender Geltung. Neben der an sich bedauerlichen Streichung der Drachenszene muß an einer Stelle allerdings jede Bearbeitung scheitern: bei der Motivierung des Schweigens Euryanthes auf die Beschuldigung des Treubruchs hin. Die Aufführung bewies die Lebensfähigkeit der Fassung Lauckners. — Im Mittelpunkte der Jubiläumsaufführungen zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins stand Suters gewaltiges Chorwerk „Le Laudi di San Francesco d'Assisi". Eine ernstgerichtete Eingebungskraft mit starkem ornamentalem Schwung und absoluter Beherrschung des technischen Apparates schuf eine weniger durch tiefdringende Charakteristik als Entfaltung prangender Lyrik fesselnde Partitur. Der ekstatisch-naive Text des „Sonnengesanges" behandelt die Lobgesänge der Geschöpfe, die der heilige Franz zu Lob und Preis Gottes schuf. Sonne, Mond, Sterne, Wind, Wasser, Feuer und Erde werden in strahlenden Hymnen gepriesen und in starken lyrischen Stimmungssteigerungen illustriert. Die Aufführung des für Chor, Soli, Knabenstimmen, Orchester und Orgel geschaffenen Op. 25 hinterließ unter Hermann Suters Führung starke Eindrücke. Schönbergs a cappella-Chöre „Friede auf Erden" litten unter einer kaum erträglichen Härte des Chorklangs, während Händels „Alexanderfest", die Verherrlichung der Macht und Schönheit der Musik, eine treffliche Wiedergabe erfuhr.

Fr. W. H.

Darmstadt. Vergleicht man das Darmstädter Konzertleben von heute mit dem der Vorkriegszeit, so läßt sich ein grundlegender Umschwung unschwer erkennen. Und wenn auch nicht alle Wandel gleich eine Besserung bedeutet, ist doch des Erfreulichen genug, um es dankbar anzuerkennen. Dazu gehört der Aufschwung einheimischer, bodenständiger Kunstpflege, gehört die Hinneigung und Bevorzugung der Kammermusik in dem bunten Wechsel mannigfaltigster Verbindungen, gehört vor allem die Befreiung aus der Erstarrung und Monotonie eines Musiklebens, das, abseits vom Strom der großen, stets bewegten Kunstentwicklung, sich fast hermetisch verschloß, und damit aber den lebendigen Anschluß an die Gegenwart verlor. So entstand mit den Jahren eine Kluft, die zu überbrücken reichlich Mühe und Widerstände kostete, die heute noch nicht restlos geschlossen. Doch weht ein anderer Wind, ein regerer Geist in den Symphoniekonzerten wie in den großen Chorkonzerten oder in so vielen, kleineren Veranstaltungen. Verständnis und Interesse lebt auf, und die „Freie Gesellschaft für Musik" darf ein Hauptverdienst daran in Anspruch nehmen, weil sie in zäher, unablässiger und zielbewußter Weise neuerer und neuester Kunst die Wege zu ebnen suchte, nicht aus Sensation oder politisch-radikaler Mache und Mode, nein um wirklichen Verstehens und ernster Pflege willen. So verdanken wir ihr diesmal die fesselnde Vermittlung völkischer Eigenart in rumänischen, bulgarischen, ungarischen und russischen Volksweisen oder russischer Klaviermusik (Gust. Beck) die Uraufführungen zweier einheimischer Künstler, des stark begabten Hans Simon (Violinkonzert, Drei phantastische Kammermusiksätze, Lieder) und Wilhelm Petersen (eine etwas langatmige, erfindungsdürre Violinsonate) oder Werke von H. Götz, Heinr. K. Schmid, Max Reger, Claude Debussy, Jos. Suk, K. Szymanowski, Phil. Jarnach, Bartok, Schönberg und Bodo Wolf, von dem bei anderer Gelegenheit sein bereits bekanntes Streichquartett und die reizvollen Violinvariationen zur Wiedergabe gelangte. — Mich. Balling war es, der auf dem Gebiet der Orchester- und Chormusik, dem Neuen sein gutes Recht einzuräumen verstand, zugleich aber auch die Symphoniekonzerte einer zuvor ungekannten Höhe künstlerischer Bedeutsamkeit und Anziehungskraft entgegenführte. Denn wenn auch Weingartner diese ehemaligen Hofkonzerte aus dem Schlendrian einer öden, impulslosen Eintönigkeit befreite, war es doch in Wahrheit nur ein äußerer, äußerlicher Erfolg. Der Besuch nahm zu, gewiß, aber was hineintrieb, war doch nur die parfümierte Salonluft einer gesellschaftlichen Etikette. Wenn es auch ewig bedauerlich bleibt, daß die Übernahme der Hofmusikkonzerte durch Nikisch, durch Revolution und Umsturz (mit einer einzigen Ausnahme) nicht zustande kam, konnte auch die Übergabe an Balling kein krasseres Widerspiel zu Weingartner und seiner Salonwelt sein. So gar nichts mehr von all dem Flirt, schillernden Zauber und Tand, nur Innerlichkeit, stärkste Innerlichkeit, Konzentration auf das Kunstwerk bis zur restlosen, selbstlosen Hingabe. Da erst gab es Stunden höchster Weihe und Erhebung, aber auch neue Perspektiven, neue Gestalten und starke Impulse. Reich wie alljährlich ist auch heuer die Fülle des Programms, etwa der köstliche Mozartabend, Beethovens Zweite, Siebente und Neunte und sein Tripelkonzert, Haydns Cellokonzert (P. Grümmer) oder Bruckners und Mahlers Vierte, Regers abgeklärte Hillervariationen, Rachmaninoffs Klavierkonzert c moll Op. 18 (Ed. Erdmann) oder auch die beiden Uraufführungen Darmstädter Komponisten wie Jos. Rosenstocks Klavierkonzert von großem Schwung und einer wohl abgewogenen Instrumentierung, das Klavier weniger solistisch denn symphonisch, und Bodo Wolfs Fantasie für großes Orchester von sprühender, ungestümer Kraft und doch wieder von einer bestrickenden Weichheit und melodischem Reiz in seinen lyrischen Teilen, während Emil Peters symphonische Musik (für Sopran, Solovioline und Orchester) nicht vom Funken der

Unmittelbarkeit durchglüht, sondern in atonaler Gequältheit matt und eindruckslos, ja ermüdend wirkte. — Dann der Musikverein, das andere Feld Ballingscher Führerschaft: wo hätte man früher Liszts Graner Festmesse, Sgambatis Requiem zu erwarten gehabt? Indes nicht die Wahl allein, auch die Leistungen sind von neuer Kraft beseelt und getragen, ähnlich dem im Krieg verkümmerten Mozartverein, den sein langjähriger Dirigent, F. Rehbock, zu neuer Blüte entfaltet hat. Rehbock ist Künstler durch und durch, ein Klavierpädagoge von nicht alltäglicher Befähigung und auch auf den Menschen Rehbock hat sein großes Vorbild, sein Lehrer Franz Liszt sichtbar eingewirkt, denn die selbstlose Bescheidenheit ließ ihn nicht vordrängen, obwohl beim Darmstädter ein anderes nicht wirksam und angebracht ist; nur wer sich ihm aufdrängt, gewinnt am ehesten Lob und gefeierte Anerkennung! — Die Kammermusik-Aufführungen, die in den letzten Jahren einen ebenso bedeutenden als bezeichnenden Zuwachs erfahren, stützen sich in der Hauptsache auf vier einheimische Quartette: Busch-, Drumm-, Schnurrbusch- und Mehmelquartett, letzteres im 25. Jahr seines Bestehens. Drumm spielte Beethovens sämtliche Quartette, spielte auch mit Manecke ein fesselndes, im langsamen Satz ob der Feinheit des Zusammenklangs entzückendes Quintett für Gitarre und Streichquartett von Boccherini. Auch die Abende des Klaviertrios (Rosenstock, Drumm und Andreae) und der Bläservereinigung wären hier zu nennen, wie die Sonatenabende Gösta Andreassons (Violine) und Gust. Becks (Klavier) oder der abermalige Besuch des Roséquartetts mit einem Werk von Korngold und das in Darmstadt noch unbekannte Licco Amar-Quartett mit ausschließlich neuester Kunst, die, soweit es die Quartettmusik betrifft, diesen Winter etwas karg und seltener zu Worte kam. Auch sollte man vorzüglich dem süddeutschen Schaffen einen größeren Eingang gewähren, das hier von vorübergehenden Gelegenheiten abgesehen, wenig Berücksichtigung, noch weniger dauernden Gewinn gezeitigt. Eine Ausnahme macht Jul. Weismann, dem auch diesmal ein eigener Abend gewidmet war. Besonderer Dank gebührt Herm. Kaiser (Leiter der „Freien Gesellschaft für Musik") für seinen tiefdringenden, durchdachten Vortrag über Max Reger, der einst hier über die Maßen gefeiert, heute aber fast schon vergessen und verschwiegen! Mag die Zukunft mehr erreichen! — Angefügt sei noch ein kurzes Wort über Volkskonzerte der städt. Akademie, die (mit einer Ausnahme) als Leistungen eines aus verschiedensten Elementen gefügten Dilettantenorchesters wohl ihrem Zweck genügen konnten, weniger dagegen als die eines Akademie-, bezw. Schülerorchesters; Maßstab und Voraussetzung sind hier wesentlich anderer Art. Den guten Willen leugnen wir nicht, auch wenn unserer Meinung nach der beschrittene Weg irreführend und selbsttäuschend ist. Es wäre zu wünschen, daß es sich bei diesem gegenwärtigen Unternehmen nur um ein Provisorium handelt. Jedenfalls als notwendige Aufgabe einer Akademie sähen wir lieber (unter Verzicht auf Konzerte großen Stils mit einem bunt gewürfelten Orchester) ein aus kleinen und bescheideneren Anfängen heraus organisch reifendes und wachsendes Schülerorchester von absoluter Selbständigkeit und Einheit, ein ureigenes Werk schöpferischer Erziehungskunst, dessen Leistungen dann aber auch ein unbedingter Gradmesser für Können und Fortschritt der Eleven wie der pädagogischen Qualität und Tüchtigkeit der Anstalt. — Doch scheint wie nach außen, so auch nach innen Ziel und Willen noch nicht in festumrissener Klarheit, infolgedessen auch eine scharf gegliederte und tragfähig entwickelte Organisation noch nicht genügend sich gefestigt und herauskristallisiert zu haben. Immerhin sind derlei Schwächen oder selbst Mißgriffe und Irrwege bei einer jungen, im Werden begriffenen Anstalt verständlich; eben darum erfordern sie schärfste Kritik und rücksichtslose Auseinandersetzung, bevor sie sich festsetzen als unausrottbare Schädlinge mit dem Gesamtorganismus verwachsen. Das ist nicht Gehässigkeit, wie der empfindsame genius loci einer Kleinstadt leicht zu meinen pflegt, sondern ehrlichernstes Interesse im Dienst der guten Sache und einer fruchtbaren, kulturwertigen Kunstpolitik.

Jos. M. H. Lossen-Freytag (Darmstadt).

*

Freiburg i. Br. Die ausgehende Spielzeit des Stadttheaters, die dritte und letzte unter Leitung des Intendanten Hans Pichler, hinterließ ein Chaos. Die Ursachen des künstlerischen Verfalls lagen weniger in der Tätigkeit der leitenden Persönlichkeiten begründet, als in dem System der städtischen Verwaltung, die den Intendanten zum Beauftragten einer aus Laien bestehenden Theaterkommission degradierte. Eine starke diktatorisch veranlagte Persönlichkeit hätte sich vielleicht gegenüber dieser in Kunstangelegenheiten fatal hineinpfuschenden Körperschaft durchsetzen können, Intendant Pichler war den ständig bohrenden Widerständen nicht gewachsen, entschloß sich bald zu Kompromissen und endete schließlich in Gleichgültigkeit. Mit der Nichterneuerung des Vertrages des Intendanten wurden gleichzeitig sämtliche vier Kapellmeister, der Heldentenor, der Heldenbariton, der Baßbuffo, die jugendliche Sängerin gekündigt. Andere hochbegabte Sängerinnen, wie die beiden Soubretten, gingen freiwillig, so daß das Ensemble gänzlich zerstört wurde. Der Spielplan blieb auf die Repertoireoper beschränkt, Abwechslung brachten einige mit großer Aufmachung ausgestattete Opern wie Rienzi, Afrikanerin, Jüdin (in der Else Link mit rassiger Mädchenkraft die Titelpartie sang) und Julius Weismanns „Schwanenweiß", der Schwanengesang des Spielleiters Pichler, der damit sein Können in helle Bestrahlung rückte. Heinrich Zöllners Opern Die lustigen Chinesinnen und Das hölzerne Schwert ließen originales Schöpfertum vermissen, ihre Aufführung bedeutete einen lokalen Höflichkeitsakt anläßlich des 70. Geburtstages des hier lebenden Komponisten. Mussorgskys Boris Godunow blieb infolge ungenügender Vorbereitung ohne tiefere Wirkung. Als Nachfolger für den scheidenden 1. Kapellmeister C. Kun, der in den Symphoniekonzerten mit Erfolg den Boden für Gustav Mahler bereitete, wurde Ewald Lindemann (Münster), ein jugendlicher, höchst erfolgreicher Dirigent verpflichtet. Der künstlerische Wiederaufbau wird in der kommenden Spielzeit auf noch größere Schwierigkeiten stoßen, da bedeutsame Lücken im Personal nicht ausgefüllt sind. Es fehlen u. a. ein erster Baß, eine jugendliche Dramatische — und eine Koloratursängerin. Dafür sind aber drei (!) Opernregisseure angestellt. — In der Konzertüberproduktion erschien Wertvollstes an den durch Ernst Harms dargebotenen Kammermusikabenden. Hier erfreuten das gesunde Musikantentum von Paul O. und Catharina Möckel (Stuttgart), das Busch-Quartett, das jedes Werk zur Höhe eines gefühlten Stils emportrug bei seltener Einheit und Klarheit des Musikalischen und das Wiener Rosé-Quartett, das Korngolds A dur-Streichquartett, eine Mischung wienerischer Sentimentalität mit opernhafter Mache, mitgebracht hatte. — Der Chorverein brachte die Jahreszeiten zur Aufführung, von Maximilian Albrecht mit Umsicht und Fleiß geleitet. Unter den Solisten zeichneten sich neben Johannes Willi (Frankfurt) der jugendfrische Sopran von Else Hoffmann (Freiburg) und der Düsseldorfer Tenor Ludwig Matern aus.

Fr. W. H.

*

Kiel. Das größte musikalische Ereignis der Spielzeit, das Nachdenklichste, brachte uns diesmal ein Besuch des Berliner Philharmonischen Orchesters mit Furtwängler an der Spitze. Wenn ein solcher Klangkörper, ausgestattet mit den vollkommensten Mitteln instrumentaler Technik, besetzt mit den besten Spezialisten ihrer Kunst, geschult unter Bülow und Nikisch, die Wunderwerke sinfonischer Kunst in die Provinz trägt, so ist das eine Kulturtat ersten Ranges und höchstes Lob würde dem Kultusminister

gebühren, der für solche wirkliche Kunstreisen und ihre ideale Auswirkung staatliche Mittel dem deutschen Volke zur Verfügung stellen könnte. Das Programm der Konzertreise der Philharmoniker ist bekannt und viele Zuhörer waren enttäuscht, als sie an Stelle der „Fünften" von Beethoven die „Vierte" von Brahms zu hören bekamen; aber es war eine Ehrenrettung, ein Werbeabend für Brahms, edelster Art. Was sonst noch geboten wurde, die Paukenschlagsinfonie, Till Eulenspiegel und das Meistersingervorspiel war Schönheit in für uns Provinzler unerreichbarer Klangfülle. Oder doch vielleicht erreichbar? Eines schönen Tages taten sich die Orchester von Lübeck und Kiel zusammen, probten und spielten am Abend Bruckners „Fünfte" und Strauß' Domestica. Da konnte man doch hören, wie die Menge der Streichinstrumente den Klang des Orchesters veredelt und das Gewebe der Fäden entwirrt. Alle Mittelstimmen wurden lebendig, alle Farben leuchteten. An Stelle des erkrankten Prof. Stein dirigierte der Lübecker Kapellmeister Carl Mannstädt. Er meisterte seine Aufgabe in feiner Weise, gab sich ganz dem Zauber Brucknerscher Romantik und Straußscher Überredungskunst hin, verlor aber zuweilen die große Linie. Mißfallen hat mir die Gleichgültigkeit des Dirigenten gegen die Tempovorschriften der Partitur, die besonders bei der Bruckner-Sinfonie hervortrat. Temperamentsausbrüche, die bei Straußscher Musik erträglich sind, wirken bei Bruckner stillos. — Mendelssohns Elias ist immer noch nicht veraltet. Richard Richter ist ein großzügiger Dirigent, Adolf Martini ein vorzüglicher Bariton. Die Bittgesänge und Jubelchöre wurden vom Chorverein gut gesungen. Aber trotzige Verbissenheit einer an ihren Göttern verzweifelnden Menge, visionäre Glaubensbekenntnisse, kurz — um einen Sportsausdruck zu gebrauchen — Massen „in Form" sind nicht so leicht musikalisch zu charakterisieren. Der Chorverein, dessen Disziplin und Präzision so oft gerühmt worden ist, wird solche Kunstübung noch lernen. Darin ist ihm der Oratorienverein über, der in der Johannispassion die Inbrunst der Gläubigen und den Fanatismus der Juden stimmungsvoll wiedergab. Prof. Stein ist ein ausgezeichneter Lehrer und Führer, Franz Notholt einer der besten Evangelisten und auch Martini (Christus), Margarete Denker (Sopran) und Martha Stapelfeldt (Alt) e tutti quanti waren lobenswert. Erwähnenswert ist noch eine Aufführung der Schöpfung, zu der ein hiesiges großes industrielles Werk gelegentlich seines 25jährigen Bestehens seine ganze Belegschaft — mehrere tausend Arbeiter — eingeladen hatte. Da standen hochkultivierte Künstler gegenüber einer sie fremd beobachtenden Menge mit nüchternem Denken und leichtbewegten Herzen. Prof. Stein, Dr. Rosenthal, Frl. Henny Wolff, Paul Bauer, der Oratorienverein, das Orchester, sie alle wußten: jetzt gilt's die Herzen zu rühren. Die Kirche war bis auf den letzten Winkel besetzt.

Im Gegensatz zu unserem Konzertleben, das sich unter Steins zielbewußter Leitung in den letzten Jahren glänzend entwickelt hat, ist unsre Oper, überhaupt unser Theater niemals so recht zu organisatorischer Ruhe und künstlerischer Reife gekommen. Intendanten- und Personalfragen, finanzielles und politisches Dreinreden, fieberhafte Tätigkeit und resignierter Schlendrian wechselten ab. Nun kommt Georg Hartmann von der Charlottenburger Oper. Er steht im Herbst seines erfahrungsreichen künstlerischen Lebens, und wird — so hoffen wir — mit seiner konzentrischen Kraft vollbringen, was geniale Exzentriker fruchtlos versuchten. Was in der letzten Zeit an Neueinstudierungen geleistet ist, Ariadne auf Naxos von Richard Strauß, Schrekers erfindungsloser „Schatzgräber", „Cosi fan tutte", es entsprach allen berechtigten Anforderungen und zeigt den immer noch wertvollen Kern unseres Opernensembles. Wir behalten erfahrene Kräfte, wie Adolf Martini, Angèle Vidron (Koloratur), Paul Schlenker (Spielbaß), Theodor Simons (seriöser Baß) und junge Talente wie Walter Großmann (Spielbariton). Daneben lesen wir viele neue Namen, Tilly Bornemann als Hochdramatische, August Globinger als Heldentenor, Cornelius Urlus (lyrischer Tenor). Als Neuheiten sind uns versprochen: Carl Löwe, Die drei Wünsche (Uraufführung) Offenbach, Die Schwätzerin von Saragossa, Leonid Kreutzer, Marussia (Uraufführung), Neumann, Herbststurm, Bittner, Das höllische Gold, Schillings' Mona Lisa, Scheinpflug, Das Hofkonzert. *Prof. Bessell.*

*

Zeitz. Als Höhepunkt der vergangenen Konzertsaison sind zweifellos die Aufführungen der „Singakademie" zu bezeichnen. Stand schon das erste Konzert („Gustav Adolf" von Bruch) auf beachtenswerter Höhe, so war die Aufführung der Missa solemnis von Beethoven (am 29. April, dem 100jährigen Gedächtnistage der Uraufführung) geradezu ein Ereignis für unsere Stadt. Es ist rühmenswert anzuerkennen, was für eine einheitliche und in allen Teilen ausgeglichene Glanzleistung Kapellmeister Barth mit dem vorzüglich geschulten und disziplinierten Chor darbot. Bedenkt man die enormen Schwierigkeiten, welche insbesondere der Chor in diesem Meisterwerke zu überwinden hat, so war man geradezu überrascht über die wohlgelungene Lösung dieser schwierigen Aufgabe. Nur der zielbewußten Energie des Dirigenten, Herrn Kapellmeister Barth, haben wir diese hervorragenden Leistungen zu verdanken und sie beweisen uns immer wieder, daß wir in ihm einen Dirigenten großen Stils besitzen, dessen Bestrebungen die Unterstützung weiterer Kreise verdienten! — Der „Konzertverein" beschloß die Saison mit einem Orchesterkonzert der Reußischen Kapelle (unter Heinrich Laber) und einem Kammermusikabend des Dresdener Streichquartetts. Leider hatten sich manche Kunstfreunde diese hervorragenden Genüsse entgehen lassen, was wohl hauptsächlich an der Überfülle der Darbietungen der letztvergangenen Wochen lag. Sind wir bei Labers Aufführungen peinlichste Präzision und monumentale Gestaltungskunst gewöhnt, so entzückte uns bei den Dresdenern die Intimität des Zusammenspiels, die subtilen Klangfarben der ausgeglichenen Instrumente und vor allen Dingen die stilsichere Wiedergabe der aufgeführten klassischen Werke.

*

Zoppot. Die Zoppoter Waldoper hat mit ihren in diesem Jahre vom 27. Juli bis 5. August stattfindenden Richard-Wagner-Festspielen eine Tat vollbracht, durch die sie den Gipfel der von ihr bisher ins Leben gerufenen Leistungen erreichte. Dazu war die Walküre ausersehen, in der sich die oberste Spielleitung ein gewaltiges Ziel gestellt hatte. Man war schon seit Wochen gespannt, wie die rein technischen Aufgaben auf der Waldbühne gelöst werden würden. Und in der Tat, es war ein Apparat von seltenem Ausmaß aufgeboten, der eine technische Meisterleistung und ein wundervoll wirkendes Bühnenbild zum Ergebnis hatte. Das alles war das Verdienst des Oberspielleiters Hermann Merz (Danzig), der die gesamte künstlerische Leitung und Inszenierung in seine als glücklich bewährte Hand nahm. Ihm zur Seite stand ein Aufgebot von so rühmlich bekannten und erprobten Künstlern: Gertrud Geyersbach (Staatsoper Wien) als Sieglinde, Frida Leider (Staatsoper Berlin) als Brünnhilde, Margarethe Arndt-Ober (Staatsoper Berlin) als Fricka. In die Rolle des Siegmund teilten sich Richard Schubert (Staatsoper Wien) und Fritz Soot (Staatsoper Berlin), in die des Wotan Friedrich Plaschke (Staatsoper Dresden) und Wilhelm Buers (Hamburg). Bleibt noch, aber nicht als letzter, Otto Helgers (Staatsoper Berlin) zu nennen, der mit seinem markigen Baß für den riesenhaften, finstern Gunding wie geschaffen erscheint. Am Dirigentenpult standen abwechselnd Generalmusikdirektor Erich Kleiber (Staatsoper Berlin), Max v. Schillings und Karl Tutein (vom Opernhaus Augsburg), der schon die Vorproben mit großem Fleiß und Geschicklichkeit geleitet hatte und neben den älteren Meistern mit Ehren bestand. Aufs tiefste ergriffen

ging man von der Vorstellung heim. Die restlose Hingabe aller Mitwirkenden brachte das Wagnersche Wort zu vollem Ausdruck: „Deutsch ist, die Sache um ihrer selbst willen treiben", und solche deutsche Taten tun uns in unserm isolierten Freie-Stadt-Dasein immer von neuem not. *D.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Oskar Lang: Anton Bruckner (C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München).

Für den, der sich mit Bruckners Wesen vertraut machen, der einen tiefen Einblick in den Wunderdom seiner Werke tun will, ohne mit biographischem Ballast und langen Musikführerweisen beschwert zu werden, gibt es nichts Besseres als Oskar Langs Büchlein. Eine kluge, klare, von echtester Begeisterung und stärkstem Glauben erfüllte Schrift. Ausgezeichnet (um nur eine Einzelheit herauszugreifen) die kontrastierenden Vergleiche Wagner-Bruckner und Beethoven-Bruckner, die mit Scharfblick aus dem Wesen der Meister heraus gemacht werden. Wo sich Lang auf technisch-analytisches Gebiet begibt (Aufzeichnung der strukturellen Organik, des thematischen Zusammenhanges der VII. Symphonie) vermag er ebenfalls zu überzeugen. *L. U.*

*

Hermine Schwarz: Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Mit einem Vorwort von Felix Salten. Rikola-Verlag, Wien-Leipzig 1922.

Die Schwester Ignaz Brülls spricht in diesem Büchlein mit inniger Liebe von ihrem toten Bruder, an dessen Mission sie glaubt. An ein solches Buch darf man keinen kritischen Maßstab anlegen, denn es ist nicht künstlerischer oder literarischer Notwendigkeit entsprossen, sondern dem Gefühl der Pietät. Dankbar darf man daher feststellen, daß sich das Musikleben des Kreises Brahms-Goldmark-Brüll in den intimen Schilderungen der Verfasserin widerspiegelt. Interessant eine Schilderung der steifen Etikette einer Stuttgarter theatre-paré-Aufführung, sowie Mosenthals Äußerung, er habe das Librettoschreiben von Otto Nicolai gelernt, als er für ihn das Buch zu den „Lustigen Weibern von Windsor" verfaßte. *Robert Hernried.*

*

Kurt Huber: Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive. Eine experimental-psychologische Untersuchung. Verlag von J. A. Barth, Leipzig.

Die vom Verfasser im ersten Kapitel beschriebene Methode-Deutung von (durch einen Appunschen Tonmesser übermittelten) Zwei- und Dreitonmotiven durch eine verhältnismäßig kleine Zahl von Versuchspersonen mag wohl zunächst den Eindruck erwecken, als ob die Ergebnisse von Hubers Untersuchungen lediglich der Psychologie zugute kämen. Doch ändert sich beim vollständigen Lesen dieser Eindruck dahin, daß in der Tat diese Psychologie des elementaren Ausdruckserlebnisses der hermeneutisch-musikalischen Methode ein festeres Fundament geben kann als das ist, auf dem sie bislang stand. Nach der Besprechung der Verhaltungsweisen: Charakter und Stimmungserlebnis, Charakteristik, Kundgabe, Bewegungs- und Vorgangsaspekt, Situationsbild und Sphärenerlebnis, den Möglichkeiten der verschiedenen Ausdrucksdeutungen musikalischer Motive, folgt die Rubrizierung der Deutungsinhalte (Sinnescharaktere, emotionale Inhalte, Kundgabeinhalte). Im folgenden Kapitel behandelt Huber eingehend die wichtige Frage der Mehrdeutigkeit des in den einzelnen Motiven liegenden Ausdrucks, und kommt — es soll sich hier nur um einfache Konstatierung der Ergebnisse handeln — zu der Feststellung, daß bei wie immer gelagerten Querschnitten durch die Motivdeutungen keine Willkür herrscht, vielmehr stets sich gesetzmäßiges Verhalten offenbart. Der Verfasser strebt also „auf der andern Seite" dem gleichen Ziele zu, wie die die objektiven Kunstgesetzlichkeiten aufspürende Stilkunde. Beide Methoden werden aber — wie Huber das schon im Hinblick auf die Hermeneutik auch selbst betont — erst im gegenseitigen Ineinandergreifen ihren vollen Wert erhalten. Der „sphärenhaft gegebene Stilbegriff" im Sinne des Verfassers wird auch in der Musikgeschichte noch so lange eine wichtige Rolle spielen, solange sie nicht ihre Gesamtstile durch eine möglichst lückenlose Aufstellung ihrer Stilmomente und Ausdrucksstilformen objektiv fundieren kann. Und dazu hat es noch gute Weile. Die Wichtigkeit von Untersuchungen, wie sie das vorliegende Buch enthält, für die musikalische Erkenntnis kann heute wohl nur noch von den durch die Autorität eines Riemann in ihrer Einseitigkeit noch einmal sehr gestärkten Formalisten bestritten werden. Sie pflegen sich bei der Ablehnung der inhaltlich-ausdruckhaften Deutung auf ihren (vermeintlichen) Führer Hanslick zu berufen, vergessen aber dabei sein gewichtiges Wort, an das, da es in besonderer Verbindung mit dem Huberschen Buche steht, hier erinnert werden möge: „Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Themas überzeugt uns aber, daß es — bei aller Unerforschlichkeit der letzten ontologischen Gründe — doch eine Anzahl näherliegender Ursachen gibt, mit welchen *der geistige Ausdruck einer Musik* in genauem Zusammenhange steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Akkord, jeder Rhythmus usf.) hat seine eigentümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken." (Vom Musikalisch-Schönen S. 75.) Dr. *Ernst Bücken.*

*

Julius Winkler: Über musikalische Harmonien. Ein Vortrag für Fachkundige. Mit einem Anhang von Notenzitaten und zwei Sonatensätzen. Rikola-Verlag, Wien, Leipzig, München 1923.

Ein erfrischendes Buch. Lebendige Theorie, scheinbar unwissenschaftlich und doch aus tiefem Erkennen der Zusammenhänge zwischen Musikwissenschaft und Tonkunst heraus geschrieben, zugleich eine äußerst kurz gefaßte und leicht faßliche Einführung in das Wesen der musikalischen Harmonie. Das Büchlein ist besonders für die Geiger geschrieben und sei diesen darum besonders empfohlen. — Mit dem Verfasser ob manches allzu Fragmentarischen, ja selbst wegen einiges Unrichtigen zu rechten, hätte angesichts der sonstigen großen Vorzüge dieses im besten Sinne populären Werkchens keinen Sinn. Als feiner Musiker und Pädagoge ist er trotzdem rückhaltlos anzuerkennen. — Besonderes Lob gebührt auch der Ausstattung des Buches. Hier erscheint das Problem eines sehr kleinen und doch famos lesbaren Notenstichs (Druckerei Waldheim-Eberle) einwandfrei gelöst, neben großen und schönen Lettern des Textes. *Robert Hernried.*

*

Musikalien

Dr. *Robert Sondheimer:* Werke aus dem 18. Jahrhundert. Edition Bernoulli, Berlin, Basel. Nr. 1. L. Boccherini: Symphonie in C dur, Op. 16 Nr. 3. Nr. 2. J. Stamitz: Streichquartett in B dur. Nr. 3. L. Boccherini: Streichquintett in Es dur, Op. 12 Nr. 2. Nr. 4. L. Boccherini: Largo aus Op. 12 Nr. 1 für Streichquintett. Nr. 5. H. J. Rigel: Symphonie in D dur. Nr. 6. Polaci: Symphonie in D. Nr. 7. J. G. Naumann: Zehn Stücke für Klavier. Nr. 8. J. Chr. Bach: Zwei Stücke für Klavier. Nr. 9. L. Boccherini: Drei Stücke für Klavier. Nr. 10. J. Stamitz: Zwei Stücke für Violine und Klavier. Nr. 11. L. Boccherini: Menuett für Violine und Klavier. Nr. 12. H. J. Rigel: Adagio für Violine und Klavier. Nr. 13. Giov. Batt. Sammartini: Introduzione für Violine und Klavier. Nr. 14. H. J. Rigel: Andante G dur Nr. 1 für Violine und Klavier. Nr. 15. Ernst Eichner: Sonate F dur

für Violine und Klavier. Nr. 16. J. G. Naumann: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Nr. 17. J. G. Naumann und J. Chr. Bach: Sonaten für Klavier. Nr. 18. H. J. Rigel: Andante G dur Nr. 2 für Violine u. Klavier.

Enger als die bekannten Neuausgaben Riemanns und Scherings, die ähnliche Zwecke verfolgen, umreißt der Herausgeber der vorliegenden Sammlung sein Ziel, die Epoche zwischen Bach und Beethoven, als deren gründlicher Kenner er sich erwiesen hat, in den Quellen aufzudecken, und zwar — wie es für die Musik des Rokoko und der Klassik unbedingt erforderlich ist — in den verschiedenen *nationalen* Quellen. Der hohe Wert der 1775 erschienenen C dur-Symphonie rechtfertigt es, hier gerade Boccherini zum Spitzenreiter zu machen. Denn in diesem Werk pulsiert unverbrauchte Kraft einer noch jungen Kunst, ist noch nichts melodische Schablone, leuchten die feinen harmonischen Rückungen mit dem vollen Glanz der Neuheit. Und bukolische Klänge von solcher Naturfrische, wie im Trio des Menuetts (Tempo di Menuetto), sind vor Beethovens Pastorale nicht allzuoft geschrieben worden. Das zwei Jahre vor der Symphonie erschienene Quintett Boccherinis durchweht zwar noch Geist und Atem des Rokoko, seine Technik aber geht in die volle Klassik über, die gekräuselten Linien runden sich, die Figuren und Passagen nehmen die Geradlinigkeit an, wie beim reifen Haydn oder bei Beethoven. Das reizvolle Menuett hat Sondheimer auch sowohl für Klavier (Nr. 9) wie als Violinstück bearbeitet. Auch das der gleichen Quintettserie von 1773 entnommene Largo reiht sich als erstrangige Komposition den übrigen Werken des italienischen Meisters würdig an. Von den Mannheimern kommt Johann Stamitz zu Wort mit einem erstaunlich reifen Frühwerk, einem Streichquartett um 1745, das besonders in den beiden ersten Sätzen alle Vorzüge des genialen Musikers aufweist, während der Schlußsatz noch nicht alle Fesseln der kontrapunktischen Bindung abgestreift hat. Neben dem Haupt der Schule vermag sich der jüngere Mannheimer Ernst Eichner mit der vom Herausgeber zur Violinsonate umgearbeiteten zweiten F dur-Symphonie wohl zu behaupten, da er sich von der ausgefahrenen manieristischen Schablone vieler seiner Mitkomponisten fernhält. Dem gleichen Kreise gehört, als Schüler F. X. Richters, H. J. Rigel an, dessen „Symphonie in D" von 1770 einen feinsinnigen Rokokomusiker verrät, dessen elegante und schwärmerische Grazilität sich gelegentlich zu wirklichen Mozart-Vorklängen erhebt. Von der guten Musikalität dieses Künstlers zeugen auch die dankbaren Geigenstücke Nr. 14 und 18. Als Dessert der Sammlung präsentieren sich die zehn Klavierstücke (Bearbeitungen aus zwei Berliner Opern) des ehemals hochangesehenen Dresdner Hofkapellmeisters J. G. Naumann, die an Wert von der kleinen, zweisätzigen Klaviersonate und dem famosen Lied „Ich", auf einen Gleimschen Text, noch übertroffen werden. Verheißungsvoll ist die Ankündigung der beiden Klavierstücke Joh. Chr. Bachs als „erstes Klavierheft", da so erwartet werden darf, daß der große Wegbereiter Mozarts über diese Kleinigkeiten und die prächtige Sonate Op. 5 Nr. 4 hinaus seiner vollen Bedeutung entsprechend zur Geltung kommen wird. Ein Gleiches kann bei der Einschätzung des Künstlers durch Sondheimer selbst wohl für den jetzt noch karg berücksichtigten G. B. Sammartini vorausgesetzt werden. Eine hochinteressante Gabe ist die zwischen den Stilen stehende, noch stark dem Barock verklammerte D dur-Symphonie von Polaci, dem wahrscheinlich mit Bernardo Polazzi identischen Komponisten, von dem die Darmstädter Bibliothek nicht weniger als 43 Symphonien besitzt. Alles in allem genommen bietet die Sondheimersche trefflich ausgestattete Sammlung eine solche Heerschau wertvollen älteren Musikgutes, daß man ihr ein so förderliches Interesse der Kenner und Liebhaber wünscht, wie es zu einem hoffentlich recht weiten Ausbau notwendig ist. *Ernst Bücken.*

Das Lied der Völker. Verlag Schott, Mainz.

Unter diesem Titel gibt Dr. Heinrich Möller eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern heraus, von der bisher drei Hefte: russische, skandinavische und englische Volkslieder (Nr. 251—253 der Edition Schott) vorliegen. Der Gedanke einer solch umfassenden Sammlung an sich ist sehr begrüßenswert, doppelt erfreulich die sorgfältige und gediegene Arbeit des Herausgebers, der dem Lied, namentlich bei der Textübertragung, seinen eigentlichen heimatlichen Reiz unter Verzicht auf jede freie dichterische Gestaltung beläßt. Am schwersten hatte er es da natürlich bei den russischen Volksliedern, so leicht ihm auch dieser herrliche Stoff die Arbeit gemacht haben mag. Auswahl, Übertragung und Bearbeitung sind mustergültig in jeder Beziehung. Wer russische Musik in all ihrer Schönheit und Vielfältigkeit, in dem Reichtum ihrer rhythmischen und melodischen Wendungen kennen lernen will, der greife zu diesem Heft. (In dem Lied Nr. 21 hätte man doch die typische Silbendehnung beibehalten gewünscht; erscheint sie uns auch unnatürlich, so gehört sie doch zu der Melodie, die bei stärkerer Silbenteilung an Schönheit und Geschlossenheit der Linie verliert.) Die beiden anderen Hefte sind nicht minder sorgfältig bearbeitet: die skandinavische Sammlung umfaßt schwedische, norwegische, dänische und isländische Volkslieder; die englische auch amerikanische. Hier dürften besonders die bei uns ganz unbekannten alten englischen Lieder interessieren. Hoffentlich kann man bald weitere Hefte dieses prächtigen Werkes begrüßen. *H. H.*

*

Bruno Stürmer: Zwei Kampflieder (Lied des Trotzes und Lied der Bauern) Op. 2. — Derselbe: Von fahrenden Leuten (Lied fahrender Gesellen, Bergstimme, Die zierliche Geige) Op. 3. Beide für vierstimmigen Männerchor a cappella. — Derselbe: Der Zug des Todes. Für gemischten Chor mit Begleitung von vier Pauken, Becken und Tamtam. Op. 7. — Derselbe: Das Jahr. Ein Zyklus für gemischten Chor a cappella. Op. 8. Sämtlich im Verlage von B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Bruno Stürmer scheint in einer famosen Entwicklung begriffen. Wie er an sich arbeitet, ist an den vorstehend genannten vier Werken deutlich zu ersehen. Die Männerchöre sind noch keineswegs sehr originelle Erzeugnisse; er glaubte die leider traditionell gewordene imitatorische Behandlung der Chorstimmen übernehmen zu müssen. Das geht bei den beiden Kampfliedern. In Scheffels „Lied fahrender Gesellen" (so heißt es auf dem Titelblatt, im Innern aber „Lied fahrender Schüler") hat dieses System eine Zerdehnung des Textes zur Folge, die im Verein mit dem starken Chroma des Stückes die Laune, den Humor tötet. Desgleichen in Falkes keck-groteskem Gedicht „Die zierliche Geige". Das müßte vorüberhuschen, um zu wirken. Zwischen den beiden Chören aber, die, bei all ihren Mängeln, famos gesetzt sind und den wissenden Musiker verraten, steht der kleine Chor „Bergstimme" (mit Solo), der aufhorchen macht. Seine Schlichtheit bildet die Überleitung zu den gemischten Chören Op. 7 und 8. Die bieten große Überraschung: „Der Zug des Todes" ist ein sehr feines, ja vortreffliches Werk, originell in Erfindung und Ausnützung der harmonischen und klangtechnischen Mittel. Quinten und Quarten, gemischt mit liegenden Stimmen und untermalt von Ostinato-Figuren des Schlagwerks, vereinen sich zu prächtiger, stimmungsauslösender Wirkung. Ein einziges Bedenken habe ich: die Schwierigkeit des Singens auf dem zweigestrichenen a durch volle elf Takte. Aber ein gut geschulter Chorsopran kann auch dies. — Sehr schätzenswert und interessant auch der Zyklus „Das Jahr", zu dem Stürmers Gattin Elisabeth stimmungsvolle Verse schrieb. Hier ist der Komponist von Debussy leicht beeinflußt, verliert aber nie die eigene Note. Er verwendet bei diesem Werke auch die Tonartmischung, aber

nie als Selbstzweck, sondern als klangmalendes Stimmungsmoment. Man bedauert nur, daß einzelne Chöre so kurz geraten sind. — Den „Zug des Todes" aber sollte man beim nächstjährigen Tonkünstlerfest aufführen. Er ist eines der besten Chorwerke unserer Tage. *Robert Hernried.*

*

Hermann Jacob, Op. 1: Fünf Lieder, Verlag von F. L. C. Leuckart, Leipzig. — *Wilhelm de Witt,* Op. 7: Drei Balladen. Heimatverlag der J. Schnellschen Buchhandlung (C. Leopold), Warendorf. — *Ferdinand Hummel:* Drei Gesänge. Verlag P. Pabst, Leipzig. — *Artur Holde,* Op. 17: Sechs Lieder. — Op. 19: Vier Gesänge. Verlag P. Pabst, Leipzig.

Nicht sehr viel Gutes ist in diesen neuen Liedern enthalten; so sehr man sich auch bemühen mag, gegen neue Männer nachsichtig zu sein, ist es doch Pflicht, festzustellen, wer zu früh und wer gerade zu rechter Zeit an die Öffentlichkeit gelangt ist. Denn nichts ist strafbarer als falsche Nachsicht in der Kunst, da der Anfänger es nie vermag, sich selbst kritisch einzuschätzen. Entschieden unreif ist Hermann Jacob. Die Erfindung ist gefällig. Aber nirgends etwas Neues, eine eigene Note, bei der man aufhorchen möchte. Da und dort auch Verwirrung im Stilistischen. Das zeigt, daß er erst ausreifen muß, ehe er tiefer zu uns sprechen kann. — Reifer im Können ist Wilhelm de Witt. Seine Löns-Balladen zeigen geschickten Klaviersatz. Ihnen mangelt aber frische, melodische Erfindung. Das gesangliche Moment kommt zu kurz, und dies bei Gesängen, die nach wirklich musikalischen Texten gearbeitet sind, nach Texten, deren Rhythmus schon Gesang ist. Für ihn heißt es, das spekulative Moment auszuschalten. — Dilettantisch muten die drei Gesänge von Ferdinand Hummel an, die altmodisch schmachten, während Artur Holde wirklich etwas gelernt hat, wenn er auch zu dem Kehrreim der ersten und dritten Strophe seines „Herbstrittes" (Op. 17, Nr. 3) ohne genügende modulatorische Begründung gelangt. Daß er begabt ist und von Werk zu Werk an Reife gewinnt (auch an sich arbeitet), zeigen die Lieder Op. 19, die sein Op. 17 bei weitem an Wert übertreffen. Wenn auch das zweite der Lieder („An das Ideal") abfällt, so ist doch recht Gediegenes in dem ersten Liede dieses Werkes („Deiner Augen schwere Lider ...") zu finden und das dritte, „So im Wandern", ist ein sehr hübsches, dankbares Liedchen mit reizvoll und pikant malender Klavierbegleitung.

* *Robert Hernried.*

O. Singer: Zwei Vortragsstücke für Violoncello (oder Violine) und Pfte. Op. 14. (Leuckart.)

Guter Unterhaltungsstoff von nur mäßiger Schwierigkeit, bestehend aus einer klanghübschen Canzonetta (Heft 1) und einer Gavotte Heft 2 (letztere auch für Klarinette zu haben).

*

Arthur Klein: Serenate serena (Op. 57) für Violoncello mit Pianof. (Gebr. Hug.)

Serenadenmelodie von der leichtbehältlichen Art, die beiden schmachtenden Strophen durch ein boleroartiges Einschiebsel lustig unterbrochen.

*

Der neue Czerny. Im Verlag Schotts Söhne (Mainz) ist ein klavierpädagogisches Standardwerk erschienen: Czernys gesamtes Studienmaterial in Auswahl und Neubearbeitung von Prof. *Mayer-Mahr.* Die Siebung dieses ungeheuren Übungsstoffes war eine Notwendigkeit angesichts des technischen Apparates, welchen der Pianist von heute zu bewältigen hat. Der Herausgeber ging in der Hauptsache von zwei Gesichtspunkten aus: Auswahl des Wesentlichen sowohl wie der unbedingt erforderlichen Rücksichtnahme nicht nur auf die Schwierigkeitsgrade innerhalb der allerersten bis zur Stufe des letzten Schliffes, sondern auch das wichtige Moment der Abwechslung. Es folgt nicht Etüde auf Etüde, sondern jeder Spezialität geht die entsprechende technische Vorstudie, wie Skalen-, Terzen- und Trillerübungen etc., voraus, so daß die gefährlichste Klippe des Studienganges, den Schüler zu ermüden oder gar zu langweilen, glücklich umgangen ist. Die Neubearbeitung Mayer-Mahrs ist so gehalten, daß der Schüler, wenn er die ersten Rudimente überwunden hat, getrost nach dem ersten Heft dieser Ausgabe greifen kann. Wie bei einem Bearbeiter vom Range Mayer-Mahrs nicht anders zu erwarten, ist auch der Fingersatz besonders mit Rücksicht auf die moderne Klaviertechnik sorgfältigst durchdacht und dem Zweck jeder Übung angepaßt. Daß auch die äußere Ausstattung dieser wertvollen Ausgabe vornehm und gediegen ist, darf bei einem Verlag wie Schott nicht wundernehmen. Noch ein Wort zu der Sache an sich. Es ist doch seltsam, daß die höchste Blüte unserer klassischen Klaviermusik, wie sie Haydn, Mozart und Beethoven verkörpern, gleichzeitig auch in Persönlichkeiten wie Cramer, Clementi, Czerny (auch Hummel gehört hierher) ihre Ausdeutung nach der technischen Seite hin erfuhr, und wie dies rein Technische dann mit Chopin und Liszt in die Phase des Genialen eintrat. Wo bleiben die für die Bewältigung moderner und modernster Klaviermusik unentbehrlichen, vorbereitenden technischen Hilfswerke, beispielsweise die Vorstudien zu Regers Klavierwerken oder solche zu der polytonalen und atonalen Musik unserer Tage? Hier wäre noch ein weites und fruchtbares Feld zu beackern und eine Aufgabe zu lösen, von der man denken sollte, daß sie unseren Komponisten verlockend genug erscheint, auch technisch neue Wege zu beschreiten. *Siegfried Kallenberg.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die *Wiederholung der Bayreuther Festspiele* im nächsten Sommer ist gesichert. Die Vorarbeiten sind bereits in Angriff genommen.

— Das *Dritte Deutsche Reger-Fest* findet vom 14. bis 16. November in Dresden statt. Zur Aufführung kommen u. a.: Sinfonietta, Violinkonzert, Symphonischer Prolog, Streichquartett op. 54 und 109, Bach-Variationen, a cappella-Chöre aus op. 39 und 138, Orgelwerke. Mitwirkende sind: das Dresdener Staatsorchester unter Fritz Busch, Adolf Busch, Karl Straube, Rudolf Serkin, das Busch-Quartett und der Bremer Domchor unter E. Noeßler.

— Die Ortsgruppe Stuttgart der Max Reger-Gesellschaft veranstaltet am 1. und 2. Oktober *zwei Reger-Abende,* in denen eine Auswahl der bedeutendsten Kammermusikwerke des Meisters durch Adolf Busch, Rudolf Serkin und das Busch-Quartett zur Aufführung gebracht werden.

— Auf der Delegiertenkonferenz der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" ist für 1925 die Abhaltung eines *Orchesterfestes in Prag und eines Kammermusikfestes in Venedig* beschlossen worden.

— Der Opernspielplan des *Halleschen Stadttheaters,* den Generalmusikdirektor *Erich Band* veröffentlicht, betont mit den Namen Händel, Mozart, Beethoven, Marschner, Weber, Lortzing, Cornelius, Wagner, Jul. Weismann, Richard Strauß die Hauptaufgabe einer *deutschen* Opernbühne. Von ausländischen Komponisten erscheinen hauptsächlich: Auber, Offenbach, Verdi. Bemerkenswerte Neuaufnahmen bilden: „Euryanthe" (in der Bandschen Bearbeitung), „Barbier von Bagdad" (anläßlich des 100. Geburtstages von Cornelius), „Hans Heiling", „Rodelinde", „Elektra". In völliger Neuinszenierung erscheinen: „Schwanenweiß" von Julius Weismann und „Cosi fan tutte". Durch musikalische Morgenfeiern soll der Eindruck der aufzuführenden Werke vorbereitet und vertieft werden.

— Das Stadttheater in *Münster i. W.* (Intendant Dr. Niedecken Gebhardt, musikalischer Leiter Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg) verspricht neben zahlreichen Werken ernsten und großen Stils folgenden *Zyklus deutscher Singspiele und*

Spielopern: G. Staden, Seelewig; J. S. Bach, Phöbus und Pan; Gluck, Der betrogene Kadi; Schenk, Dorfbarbier; Hiller, Jagd; Haydn, Apotheker; Dittersdorf, Hieronymus Knicker; Mozart, Zaide; Weber, Abu Hassan; Lortzing, Die beiden Schützen; Cornelius, Barbier von Bagdad; Bittner, Höllisch Gold; Siegel, Herr Dandolo; Braunfels, Don Gil von den grünen Hosen. — Werke, die man auch an anderen Theatern gern beachtet sähe!

— In den zehn Symphoniekonzerten des Württemb. Landestheaters (Leitung *Carl Leonhardt*) kommen an neuen Werken zur Aufführung: *Halm*, Symphonie A dur (Uraufführung) — *Atterberg*, Sinfonia piccola — *Wilhelm Kempff*, Symphonie — *Pfitzner*, Violinkonzert — *Dopper*, Ciaconna gotica — *Kaminski*, Concerto grosso — *Stölzel*, Concerto grosso — *Reger*, Klavierkonzert — *Schönberg*, Orchesterlieder Op. 8. Eine Bruckner-Feier leitet die Konzertreihe ein.

— An Stelle des als Generalmusikdirektor nach Weimar berufenen Dr. Praetorius ist Selmar Meyrowitz für die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

— Vom bayerischen Kultusministerium sind zu ordentlichen Professoren an der Akademie der Tonkunst in München die außerordentlichen Professoren Dr. *Walter Courvoisier* und *Joseph Haas* befördert worden.

— *Heinr. Zöllner* hat eine neue 4aktige Oper „Befreiung" vollendet.

— Die „*Stuttgarter Madrigalvereinigung*" (Leitung: Hugo Holle) wird in diesem Winter an zeitgenössischen Werken herausbringen: Madrigale von Joseph Haas, Paul Hindemith, Hermann Grabner (Uraufführungen), Chorgesänge von Joseph Haas (Deutsche Singmesse), Ernst Krenek, Bruno Stürmer und Motetten von Paul Gerhardt, James Simon und Richard G. Greß (Uraufführung). Die Vereinigung ist für eine Reihe von Konzerten nach dem Rheinland und Westfalen verpflichtet worden.

— Die *Trio-Vereinigung Graf v. Wesdehlen, Max Menge, Fritz Deinhard* (Osnabrück) bietet in diesem Winter einen Querschnitt durch die Trioliteratur: „Die historische Entwickelung des Klaviertrios von Schobert (1760) bis Pfitzner in 6 Abenden". An Neuheiten werden Rachmaninoff, Pierné, Ravel, Bulerian und Graener zur Aufführung gelangen.

— *Ignatz Waghalter*, der seit Begründung der deutschen Oper in Charlottenburg als Kapellmeister wirkte und vor einiger Zeit ausschied, folgt einem Ruf als Generalmusikdirektor an die neugegründete englische Oper in New York.

— Als Nachfolger Erich Bands ist Kapellmeister *Drost* von der Oper in Essen an das Württembergische Landestheater verpflichtet worden.

— *Alexander Selo* geht als Kapellmeister an das Stadttheater in Bremen.

— *Hanns W. David* (Düsseldorf) ist als I. Kapellmeister an die vereinigten städtischen Bühnen Oberhausen-Hamborn-Gladbeck berufen worden. Gleichzeitig wurde ihm die Leitung der Konzerte des städtischen Musikvereins in Oberhausen übertragen.

— *Hans Oppenheim* ist zum I. Kapellmeister der Würzburger Oper und gleichzeitig vom bayrischen Kultusministerium zum Lehrer der Chor- und Opernklasse am dortigen Staatskonservatorium ernannt worden.

— Dr. *Hugo Strelitzer* ist der Großen Volksoper Berlin als Spielleiter verpflichtet worden.

— *Valentin Ludwig* (Berlin) hat wiederum einen glänzenden Einspringerfolg zu verzeichnen, als er beim Marienburger Marienbundfest in F. E. Kochs schwerem Oratorium „Von den Tageszeiten" die Tenorpartie im letzten Augenblicke übernahm.

— *Berta Morena* geht im Januar wieder nach Amerika und wird an der Metropolitan-Oper in New York als erste Rolle die Isolde singen. Auch wurde die Künstlerin zu einer Reihe von Konzerten u. a. als Solistin für eine Tournee des New Yorker Symphonieorchesters verpflichtet.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Das *Essener Stadttheater* sieht an Uraufführungen in der Oper vor: Heiligenland von Hans Stieber, Mira von Kurt Overhoff und Der Alchimist von Cyrill Scott.

— Die *Kölner Oper* wird folgende neue Werke herausbringen: Die Liebe zu den drei Orangen von Prokofieff (Uraufführung), als Erstaufführungen: Julius Cäsar von Händel, Intermezzo von Richard Strauß, Die ersten Menschen von Rudi Stephan (in der neuen Einrichtung von Dr. Holl), Mörder, Hoffnung der Frauen von Hindemith, Herzog Blaubarts Burg von Bartok, Pulzinella (Ballett) von Strawinskij, Alkestis von Wellesz, Romeo und Julia von Delius und die Spanische Stunde von Ravel.

— In *Frankfurt a. M.* wird als erste Uraufführung der neuen Spielzeit die Oper „Sakarah" von Bucharoff herauskommen.

— Zur Uraufführung sind bis jetzt von der Oper in *Hagen i. W.* „Gudrun auf Eisland" von Paul v. Klenau, sowie „Anselmo und Mandragola", zwei Einakter von E. Anders, erworben.

— Die Oper in *Münster* wird (als erste deutsche Aufführungen) Smetanas „Der Kuß" und Petyreks „Die arme Mutter und der Tod" bringen.

— Zur Uraufführung an den städtischen Theatern *Nürnberg-Fürth* für die kommende Spielzeit sind bis jetzt zwei Opern des Münchner Komponisten Max Ettinger „Juanna" und „Der eifersüchtige Trinker" vorgesehen.

Konzertwerke

— In den musikalischen Veranstaltungen der Stadt Bochum wird *Rudolf Schulz-Dornburg* folgende Werke zur Uraufführung bringen: Ludwig Weber, Symphonie; Josef Meßner, Symphonie; Ernst Krenek, III. Symphonie; Emil Peeters, Giaconna; Krenek, Violinkonzert (Solistin Alma Moodie).

— Ein neues Werk des Komponisten *Paul Kletzki* „Sinfonietta für großes Streichorchester", Op. 7 (Simrock), gelangt am 23. Oktober in Aachen unter Generalmusikdirektor Peter Raabe zur Uraufführung.

— Der *Lehrergesangverein Plauen i V.* bringt demnächst Walter Böhmes neues Oratorium „Die Jünger" zur Uraufführung. Die Hauptpartie (Jesus) wird der Berliner Tenor Valentin Ludwig singen.

UNTERRICHTSWESEN

— *Tagung für Musikerziehung.* An Lehrende aller Schulgattungen, Privatmusiklehrer und alle in sozialer Erzieherarbeit Stehenden wendet sich eine Einladung des Tonika-Do-Bundes (Verein für musikalische Erziehung) zu einer Tagung mit anschließenden Kursen vom 1. bis 8. Oktober in Berlin. Der Plan verspricht Kurse in Gehörbildung (Tonika-Do-Lehre), Rhythmische Gymnastik, Lautenspiel, Stimmbildung, Klaviermethodik und Vorträge musikwissenschaftlichen- und pädagogischen Inhalts. Namhafte Dozenten haben sich der Veranstaltung zur Verfügung gestellt, die durch einen Ehrenausschuß hervorragender Pädagogen, Musiker und Gelehrter unterstützt wird. Der ausführliche Plan der Tagung ist durch die Geschäftsstellen des Bundes Hannover, Wiesenstr. 4 a und Berlin W 57, Pallasstr. 12 zu beziehen.

— *Opernschule der Württemb. Hochschule für Musik in Stuttgart.* Die neue Opernschule, die nach längeren Vorarbeiten der Hochschule im September 1923 angegliedert und der Leitung von Dr. Otto Erhardt (Oberregisseur der Stuttgarter Staatsoper) unterstellt wurde, hat in ihrem ersten Arbeitsjahr recht erfreuliche Ergebnisse zu verzeichnen. Die Prüfungsaufführung, in der einzelne Akte und zusammenhängende Szenen aus Opern wie Zauberflöte, Freischütz, Troubadour, Carmen und eine von Edith

Walcher einstudierte Tanzpantomime durch sämtliche Studierende vorgeführt wurden, fand außerordentliche Anerkennung bei der gesamten Presse.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Auf Anregung von Geheimrat Albert Köster (Leipzig) und unter seiner Mitwirkung wurde in Gotha ein Ausschuß gebildet, der es sich zur Aufgabe macht, das alte Ekhof-Theater im Schloß wiederherzustellen und daran anschließend ein *Thüringer Theatermuseum* zu schaffen, in dem die große Geschichte der Thüringer Theater anschaulich dargestellt wird und schließlich auch deutsche Bühnenkultur und Theaterforschung einen Mittelpunkt finden soll. Die Arbeiten stehen unter der literarischen und bühnenwissenschaftlichen Leitung von Dr. Erich Nippold (Gotha, Kaiserstr. 47). Die Mitarbeit und Hilfe aller Freunde eines solchen kulturell bedeutungsvollen Unternehmens ist wichtig und nötig. Der Ausschuß bittet deshalb um schenkungsweise Überlassung von Gegenständen, die in der Entwicklung des Theaterwesens von Bedeutung gewesen sind oder auch nur als Erinnerungsstücke ihren Wert haben: um Szenenmodelle und Szenenentwürfe der Vergangenheit und Gegenwart, um Dekorationen früherer Zeiten und um finanzielle Unterstützung, denn große Mittel sind erforderlich, um das Ziel zu erreichen. Das neue Theatermuseum wird nicht nur eine Angelegenheit Gothas sein, sondern weit über Gotha hinaus Bedeutung für Thüringen und das Reich, für alle, die an der Entwicklung der Bühnenkunst Anteil nehmen, gewinnen. Eine am 5. Oktober beginnende Ausstellung in Gotha soll für den Plan werben.

— Die Gründung einer *„Schwäbischen Volksoper“*, ähnlich der seit Jahren bestehenden „Schwäbischen Volksbühne“, die in ganz Württemberg Aufführungen veranstaltet, steht bevor.

— In Stuttgart hat sich unter Leitung *Gregors v. Akimoff* ein *Philharmonisches Orchester* gebildet, von dem man für das Stuttgarter Konzertleben große Bedeutung erhoffen kann, da das Landestheaterorchester durch Theaterdienst übermäßig belastet ist.

— Die weithin bekannte Firma *Otto Halbreiter* (Inhaber Ernst Bissinger), Musikalienhandlung und Musikverlag in München konnte am 1. September auf ein 50jähriges Bestehen zurückschauen. Eine ganz hervorragend schön gedruckte und ausgezeichnet geschriebene Festschrift gibt einen trefflichen Überblick über die Entwicklung des Unternehmens.

— Der *Leipziger Rundfunk im Dienste der neuen Musik.* Die *„Mirag“* (Mitteldeutsche Rundfunk-A.G.) will auf Anregung ihres musikalischen Leiters, des Kapellmeisters Alfred Szendrei, im Laufe des nächsten Winters Konzerte veranstalten, worin ausschließlich *Werke zeitgenössischer Tonsetzer* aufgeführt werden sollen, besonders solcher, die noch nicht oder nur wenig bekannt sind. Die „Mirag“ fordert die Komponisten zur Einsendung von Werken auf, die künstlerisch völlig reif, verhältnismäßig einfach ausführbar sind und den Zwecken und der Eigenart des Rundfunks nicht widerstreben. Vorzugsweise eignen sich Klavier- und Kammermusikwerke, Lieder mit Begleitung des Klaviers oder weniger Instrumente sowie Kompositionen für Kammerorchesterbesetzung und dergl. Ausgeschlossen sind vorläufig Werke für großes Orchester und für Chorbesetzung. Die Kompositionen sind in gedruckten oder sauber abgeschriebenen Partituren und Stimmen einzusenden; bei Liedern sind zwei Exemplare nötig. Eine Gewähr für die Aufführung eingesandter Werke wird nicht übernommen, vielmehr behält sich die künstlerische Leitung der „Mirag“ die Entscheidung über die Eignung zu Aufführungen im Rundfunk vor. Für den ersten Abend im Oktober sind beispielsweise Schöpfungen der Leipziger Komponisten Hermann Kögler, Wilhelm Rettich, Hermann Ambrosius u. a. in Aussicht genommen. Auch Uraufführungen sollen geboten werden. —n—

BEMERKUNGEN

Von Johann Sebastian Bach.

Der große Bach, der unsre Stadt,
Ja der Europens weite Reiche,
Erhob, und wenig seiner Stärcke hat,
Ist leider! eine Leiche.

Diese denkwürdigen Verse entstammen einem seriösen Poem, das „zu Ehren Bachs für die Societät der musikalischen Wissenschaften angefertigt“ worden ist von dem Leipziger Herrn D. Gg. Wenzky. Es findet sich abgedruckt in Walter Dahms Büchlein „Joh. Seb. Bach“ (Musarion-Verlag, München 1924), in dem Bach aus Zeitdokumenten, namentlich aus eigenen Briefen, Eingaben an Fürsten und Behörden, aus Entwürfen, dann aber auch aus den Mitteilungen anderer über ihn, aus amtlichen Dokumenten und im Rahmen des von Philipp Em. Bach und Joh. Fr. Agricola stammenden Nekrologes sehr lebendig vor uns ersteht. Köstlich die verschiedenen „Kräche“ des jungen Organisten mit der Kirchenbehörde in Arnstadt. Beschwerde des Konsistoriums, daß er auf Urlaub „wohl 4 mahl so lange außen blieben“ als „solche gebethen“. Dann Beschwerde, daß er während des Gottesdienstes „in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden“. Die Wirkung dieser Beschwerde zeigt die nächste: „Der Organist Bach habe bißhero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Herrn Superintendent derwegen anzeige geschehen, währe er gleich auf das andere extremum gefallen, und hätte es zu kurtz gemachet.“ Die Folge dieses Verdikts: man hatte zu „verweißen ihm, daß er letztverwichenen Sontags unter der Predigt im Weinkeller gangen.“ Wie immer: der Musikant hatte Humor und die Behörde Papier. Das Büchlein Dahms wird jedem Freude machen. *H. H.*

— In der Berliner Zeitschrift „Das Orchester“ schüttelt der Referent für das *Frankfurter Tonkünstlerfest* sein kritisches Haupt über Petyreks Chorwerk „Irrende Seelen“. Er hält es für „keine glückliche Lösung“. Anscheinend schienen andere auch der Meinung gewesen zu sein, denn das Werk stand zwar auf dem Programm (was der Kritikus mit Scharfsinn bemerkt hatte), kam aber nicht zur Aufführung (was der Kritikus nicht bemerkt hatte)! Vielleicht sind dem Herrn die irrenden Seelen im Traum erschienen. Auch ein Mannheimer Referent scheint hellseherische Veranlagung während des Frankfurter Festes gehabt zu haben. Er berichtete am Donnerstag über die im Programm auf Mittwoch angesetzte Aufführung von Bergs „Wozzek“, obgleich diese in Wirklichkeit (entgegen dem Programm) erst am Sonntag stattfand! Ahnen diese Herren, wie schwer sie mit ihrer Leichtfertigkeit dem Ruf der Kritik schaden, wie sie jenen Vorschub leisten, die verächtlich über das kritische Amt lachen?

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Diesmal finden die Leser unserer Zeitschrift eine sicher sehr willkommene Abwechslung zwischen den vorherrschenden Lied- und Klavier-Kompositionen: den fein empfundenen, melodisch schön geschwungenen Langsamen Satz von *Max Butting* (aus dessen demnächst bei Schott in Mainz erscheinenden Zwölf kleinen Stücken für Streichquartett op. 26) und die reizende, humorvolle Kleine Suite für Flöte und Fagott von *Hermann Grabner.* Beide Komponisten stehen unter den jungen deutschen Tonsetzern mit an erster Stelle, Aufführungen beim Deutschen Tonkünstlerfest und in Donaueschingen haben ihre Namen in die breite Öffentlichkeit getragen. Nähere biographische Daten über Butting finden unsere Leser in Heft 8 des vorigen Jahrgangs, über Grabner in Heft 20 des 43. Jahrgangs.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 2

Über die Leibhaftigkeit der Musik / Von Frank Wohlfahrt

Im „Jahrbuch für die geistige Bewegung" erschien 1912 ein Aufsatz *Karl Wolfskehls*, betitelt „Über den Geist der Musik", der, ganz abgesehen von seiner sprachlich meisterhaften Diktion, seiner kühnen Bildschönheit und klaren Prägung bedeutender Gedanken sich scharf mit dem Problem der Musik auseinandersetzt, in ihr die Tendenz aller formplastischen Zersetzung erkennt und die „Europäische Seelenentartung" als Folgeerscheinung einer menschlichen Entwicklung ansieht, die auf dem schwanken Orgelpunkt der Tonkunst ihr Fundament errichtet hatte. Dieser Vorstoß gegen den Geist der Musik erfolgte aus dem um *Stefan George* gebildeten Kreis führender, schöpferischer Persönlichkeiten. Der Inhalt des streitbaren Manifestes wurde trotz aller Eigenwärme seines Verfassers von einer künstlerischen Welteinstellung diktiert, die wir im dichterischen Werk Georges niedergelegt finden. Zunächst: Abwendung von jener Metaphysik, die den synthetischen Spiegel der *Seele*, der *Körper* und *Geist* als *Einheitliches* aufstrahlen läßt, getrübt und somit den *Leib*, die *schöpferische Tat* aus *Same* und *Sonne* verunmöglicht hatte. Ferner: Erlebnis eines Formbewußtseins aus gegebenen Formen, Wiederaufrichtung eines antikisch heidnischen *Diesseits* gerichteten Ideals zugunsten des auf ein *Jenseits* spekulierenden Christentums. Es handelt sich also hier um eine spezifisch umgrenzte dichterische Gesinnung, die man teilen mag oder nicht, unvergessen wird das künstlerische Verdienst Georges und seiner mitschaffenden Anhänger um die Erneuerung der deutschen Sprache, dauerndes Vorbild der gewaltige Stilwille vorzüglich seiner Gedichte bleiben. Trotz aller Abseitigkeit haben wir in George einen im höchsten Sinne geistigen Führertyp zu erblicken. Seine Gefolgschaft, bestehend aus mehr oder minder starken Persönlichkeiten von schöpferischem Rang, vereinigt sich mit dem Meister in der gleichen Zucht und adeligen Sauberkeit gestalterischer Pläne und Vorwürfe. Es erscheint somit eine kulturelle Notwendigkeit, wenn von der Seite der Musiker aus eine Erwiderung auf jenen Angriff gegen die Musik erfolgt, der für beide Parteien fruchtbar und klärend wirken kann. Um von vorneherein einen Ansatzpunkt zu ermöglichen, wollen wir den Versuch einer Widerlegung aus der Blickrichtung des Dichters wagen, denn entscheidend für Karl Wolfskehls Ausführungen bleibt die aus einem durchaus ursprünglich Dichterischen stammende und fließende Erkenntnis: das Erlebnis durch das *Auge!*

Alle Künste mit Ausnahme der Musik schaffen *optisch* räumlich wahrnehmbare Resultate: die Dichtung, das Wortbild, die Malerei, das Farbebild und die Plastik, das Steinbild. Alle diese Bilder sind als *schaubare* Rohstoffe in einer uns umgebenden Realität vorhanden, sind allem menschlichen Blick *Geläufigkeiten* und ihre stilistische Bezwingung innerhalb der bildenden Künste kann ständig einer Kontrolle auf die Existenz ihrer Elemente unterzogen werden. Sie bedeuten in ihrer naturhaften Wesenheit keine Erzeugnisse persönlich schöpferischer Willkür. Das zu gestaltende Material der bildenden Künste ist *körperhaft-daseiend*, der bildende Künstler hat nur die Aufgabe, das stofflich Dumpfe zu einem *Leibe* zu gliedern, Ordnungen und Beziehungen zu wecken. Es gilt, die Frage zu lösen, ob die Musik nur in einem *akustischen* Phänomen verhaftet ist, ob nicht auch sie sich aus „Ton-bildern" zusammensetzt, deren „Ur-Laut" in einer uns umgebenden Realität sichtbar kreist.

Musik ist *klingende Materie!* Der Ton hat *plastische* Ründung, kann sich dehnen und den Raum füllen, erzeugt Schwingungen, die abmeßbar sind und die ihre Spuren seiner Erschütterung, dort, wo sie auf ein Körperliches prallen, merkbar hinterlassen. Der Ton ist ein *räumliches* Phänomen, seine Beziehung zum Raume muß in diesem Raum selber ihren Ursprung haben. Es wird gewißlich niemandem einfallen, den Raum als ein Vacuum zu bezeichnen, er ist mit *atmosphärischer Materie* geladen, dem feinsten, sublimsten Stoff, den wir kennen. Die Substanz des Äthers ist einer Bewegung sich reibender flüchtigster Atome ausgesetzt. Diese Reibung erzeugt unzweifelhaft ein *dröhnendes* Ereignis. *Die Stille summt!* Sie ist der *Orgelpunkt* aller lebenatmenden Energie! Aus der summenden Stille fließt jeder schöpferische Wille! Der Ton ist das unmittelbarste Erlebnis des Raumes, der Raum bildet sich selber ein Gleichnis-bild im plastischen Ton! Dieser plastische Ton, als *bestimmbare*, auf gesicherte Basis gebrachte Wesenheit, ist schöpferisches Verdienst des Menschen.

Mit dem Menschen begann als erste Handlung: das Schauen, das *lichthafte* Erkennen einer ihn umgebenden räumlichen Realität. Sterne und Sonnen sind des Menschen schöpferischer Ur-akt. Seine früheste Willensrichtung war der Um-blick, das Ordnen und in Beziehungsetzen der Gegenstände um sich herum, ehe er sein eigenes Maß und seine Stellung innerhalb eines

Weltgefüges begriff, das *er* in das Gesetz eines *kosmischen* Raumes ründen mußte, um seinen eigenen plastischen Sinn aus dieser *Rückbeziehung* zu gewinnen. Des Menschen letztes Erlebnis ist der *Mensch.* Dieses letzte Erlebnis „Mensch" aber ist ein zweistufiges. Es kann zunächst eine Beziehung seines *plastisch*-lebendigen Komplexes mit der Fülle des von ihm gegliederten Raumes bewerkstelligen, es kann in einer auf das *Statische* gerichteten Kontemplation zwischen dem Raum und sich eine spiegelhafte Tat wecken, deren dynamischer Vorgang (alle Schöpfung ist dynamisch) mit der Erkenntnis einer vielfältigen Gliederung parallel läuft (Dichtung, Malerei, Plastik), es kann aber auch das innere *Geschehen* des eigenen Blutlaufes mit dem Kreisen der Gestirne in einen Gleichtakt zwingen, eine spiegelhafte Tat der inneren eigenen *aktiven* Bewegung und der immanenten des Raumes schaffen (Musik).

Dieses *Wissen* um das Geschehen erfüllt sich aus einem einfach-elementaren Dröhnen zum *tönenden Ereignis* durch den schöpferischen Musiker. Und wie der Blutlauf im menschlichen Körper, das gestirnhafte Kreisen im räumlichen Leibe *organerhaltende* Notwendigkeiten, Ursache zusammenhaltender Bestände sind, so dürfen wir den Sinn musikhaften Geschehens in seiner Funktion als einen permanenten *Verbrennungsprozeß*, als ein Mittleres zwischen abwallendem und aufballendem Stoff erkennen. Die klingende Materie der Musik gleicht einem Abstoßen verbrauchter Hüllen, die in einer Rotation zerschlissen werden durch die musikalisch-rhythmische *Energie steter Erneuerung.*

Die Ründung des einzelnen Tones besteht in einer geschlossenen Hohlkugel, in die der Klang als gewichtiger Inhalt eingebettet ist und die beim Erklingen des Tones selber wieder gesprengt wird. Hier liegt die Erklärung für die *zeitliche* Dauer des Tones, der im gleichen Augenblick, wo er die Haut seiner Umformung zerreißt, in seiner Wahrnehmbarkeit erlischt. In der spezifischen Spannungsdichte dieser Membrane erscheint uns die fixierte Höhe des Tones umschlossen. Wir können von großem und kleinem, hohem und tiefem Register eines erklingenden Tones sprechen. Die meßbare Wölbungsweite der Tonmembrane steht in *reziprokem* Verhältnis zur Schwingungsdauer ihres in ihr klingenden Gehaltes, so daß ein großer und tiefer Ton, der sich stärker ausdehnt als ein kleiner und hoher, diesem gegenüber auch eine geringere Anzahl an Pulsschlägen verzeichnet. Denn der einzelne Ton bedarf zu seiner mehr oder minder flüchtigen Existenz eines dynamisch-kraftvollen Aufschwungs. Die Kraft dieses dynamischen Aufschwunges wird abgelesen an seiner bestimmten, pulsierenden Schwingungslänge, die die Höhenlage des Tons fundiert. Dieses in sich pulsierende einmalige Tonereignis kündet das Ur-bild erster, streng metrisch-gemessener *Melodie* unzweideutig an, deren Charakter in einer geschaffenen Musik sich allerdings aus einer verschiedenen Folge von Tönen nur ermöglicht, da der einzelne Ton wohl Kraftentladung enthält, aber als Einzelindividuum entwicklungs- und beziehungslos verläuft. Aber im einzelnen Ton ruht noch ein anderes Phänomen verborgen, das der sogenannten latent mit ihm erzitternden *Obertöne.* Der Ton bedeutet im querschnittlichen Format einen aus einer Summe gegliederten *harmonischen* Komplex. Wir finden somit im einzelnen Tone alle grundlegenden Bedingungen für ein musikalisches Geschehen vor: ein aus rhythmischem Pulsschlag erwecktes melodisches Prinzip (metrische Skandierung seiner zählbaren Schwingungsdauer) und ein Gebilde harmonischer Summe (Obertöne). Im Ur-bild des einzelnen Tones ruht die Fülle musikhaften Lebens beschlossen. *Keine andere Kunst kann ein annähernd „absolutes" Ur-bild aufstellen! Im Ton wird das Absolute: Substanz!*

Der einzelne Ton ist ein schon *geformtes* Gleichnis des nur im *Klange* gegenständlichen, weil ewig sich *zerstörenden* und *erneuernden* Raumes. Und trotzdem: woher sind wir imstande, den an sich unendlichen, unabgrenzbaren und *geschehenden* Raum als ein plastisch Endliches zu fassen? Dem Blick des *Auges* wird hier sein Weg durch das *Ohr* gewiesen! Unser plastisches Erlebnis vom Raume resultiert aus einer Verbindung von Gesicht- und Gehörsinn. Wie der Ton sich nach Sprengung seiner Hülle ins Unendliche, Stofflose verliert, deshalb nicht mehr von uns umgriffen werden kann, so auch der Raum, dessen *Unendliches* in einer unaufhörlichen Vernichtung seiner plastischen Klangmaterie beruht. Der Raum als solcher ist *endlich* wie der Ton der Musik, ehe er seinen Stoff zertrümmert. Geburt und Tod sind im Ton auf das engste miteinander verschwistert: das *Leben* flammt als *gegenwärtiges Nu* in eindrücklichster Präzision auf. Das Wunder der eigentlichen Musik, ihre *geistige Struktur*, schwankend zwischen *Vergangenem* und *Künftigem*, ruht im Erlebnis eines „absolut" Gegenwärtigen, dessen Dauer von einer solchen Konzentration getragen wird, daß auch im Gegenwärtigen jeder kleinste Zeitumriß verblaßt und das *Ewige* sich manifestieren kann. Nur die Materie der Musik ist einem *zeitlichen* Ablauf unterworfen, vorwärts geschleudert durch die *rhythmische* Energie, verklangsinnlicht durch die gleiche Energie. Der Rhythmus setzt sich aus einer doppelten Funktion von Auftrieb und Klangversinnlichung zusammen. Die Melodie ist versichtbarte, lauthaft gewordene Auswirkung eines rhythmischen Willens, im *Klingenden* erfüllt der Rhythmus seine *Bewegung.* Der *vorwärts* gewandte Auftrieb und die *rückwärts* weisende Klangversinnlichung münden im heimatlichen Bezirk des Rhythmus: in einer *zentralen Ruhe*, die ihr Spiegelbild im *zeitlos-gegenwärtig* erfühlten Moment des *Lebens*, in jenem Zwischenräumigen aus

dynamischem Auftrieb (Geburt des Tönenden) und klanglicher Versinnlichung (Tod des Tönenden) aufwirft. Aus dem mehr oder minder heftigen Anprall von dynamischem Auftrieb und seiner Klangversinnlichung läßt sich die Potenz einer musikschaffenden Kraft erkennen.

In der Bachschen Kunst begegnen wir dem kürzesten Wege von dynamischem Auftrieb zu klanglicher Versinnlichung. Bachs Musik, deren melodische Zäsur die geringste Zerklüftung, aber die stärkste Gliederung aufweist, die sich in einem „unendlichen" melismatischen Fließen auswirkt, ist ein unaufhörliches Brückenbogenwölben über ein Zeitlos-Gegenwärtiges, das äußerliche Fermaten zu diesem Zwecke nicht benötigt. Die Thematik Bachs läuft parallel mit einer ungebrochenen Kontinuität linear-polyphonen Geschehens, ist den geringsten *gedanklichen* Stauungen und Hemmniseinschnitten unterworfen. Dort, wo bei Bach eine Fermate auftritt, steht sie immer am *Anfang* einer neuen Kraftentfaltung und Spannung, ist *Auftakt* eines Künftigen im Gegensatz zur Fermate Beethovens, die den *Ablauf* einer Bewegung kündet, rückwärts gewandt ein Geschehen überblickt, das abgeschlossen hinter ihr liegt. Die Fermate Beethovens gleicht einem zersprungenen Bogen, ist *gedanklicher* Hinwurf auf jenes Moment zentraler Ruhe und deren Spiegelbild eines zeitlos-gegenwärtigen Lebensnu, die erst in der Beethovenschen Fermate reflexiv gewonnen werden. Das Thema Beethovens ist nicht mehr gegliedert, es ist zerklüftet und setzt sich aus verschiedenartigen rhythmischen Motivbildern zusammen, die vom Thema als selbständige Partikel losgelöst werden können. Das schematische Prinzip der Beethovenschen Gestaltung saugt sich daher seine Impulse zur Raumfüllung aus einem rhythmischen Vorgang, der das Thema in seinen Partikeln analysiert. Das Thema Beethovens enthält, da es aus einer zählbaren Summe zusammengesetzter rhythmischer Motivbilder besteht, die entsprechende Anzahl geheimer Fermaten. Auch die sforzato-Betonung schlechter Taktteile, ein beliebtes Kunstmittel Beethovens, offenbart unzweideutig eine Divergenz rhythmischer Betätigung und melodischer Auswirkung, macht sich wie ein gewaltsamer Übergriff dynamischen Auftriebes *gegen* seine Klangversinnlichung fühlbar, die an solchen brüchigen Stellen durchaus als Hemmnis empfunden wird. Der Weg zur taktüberschaukelnden, schwimmenden Synkope Schumanns ist hier freigelegt, die bei Beethoven noch Ballung eines Widerstandes bedeutet. Der Beethovensche Klang, am Bacheschen gemessen, ist trotz vollerer Farbigkeit wesentlich abstrakter, unkörperlicher eingestellt. Dort, wo sich das Widerständige von Rhythmus und Melodie bildet, wo die Synkope, das Unbetonte über das zu Recht Betonte, triumphiert, tritt jener Wille nach stärkerer *Körperlichkeit* in Erscheinung. Aber nicht die stoffliche Klangfülle tritt hier in Erscheinung, sondern der *Wille*, der Substanz schaffen will. Dieser *Wille* verleiht dem Beethovenschen Tonsinn seine Blühkraft. Auch dort, wo Beethoven größere Melodiekurven erzielt, entsteht nicht wie bei Bach ein „unendliches" Fließen, sondern das „unendlich-irre" Kreisen eines Perpetuum mobile um eine ursprünglich kleinspurige Floskel (Rondo der d moll-Sonate, Op. 31 II).

Die Parallele Bach-Beethoven, um auf Wolfskehls Manifest zurückzukommen, war notwendig zu erörtern, da wir in diesen beiden Künstlertypen altes und modernes Zeitalter repräsentiert finden. Bachs Musik lebt noch jenseits aller menschlichen zivilisatorischen Errungenschaften, ist noch nicht von sozialen Einschlägen getrübt, strahlt einen geistigen Mittelpunkt aus, um den sich der Begriff einer zünftig-polyphonen Menschheitsgesellschaft architektonisch gliedert gleich dem mittelalterlichen Stadtkomplex um die ragende Burg seines Schutzherrn im Jenseits. Wenn auch Bachs Zeit an das Ende des Mittelalters gerückt war, so wirkte trotzdem das zur Ruine zusammengeschrumpfte Symbol der Burg im Bilde einer gemeindeumfassenden Kirche lebenskräftig weiter. Mit Beethoven beginnt die individualistische Zersplitterung, hebt die Tragödie des *einzelnen* Menschen um die Erringung seiner persönlichen Eigenständigkeit, ins Eigenmächtige umgebogen, an, stürzt auch die letzte Macht einer umfassenden Kirche, klingt die Entdeckerfreude und das Entdeckerleid des Einzelnen auf, der mit dem Gewinn eines ihm zugehörigen Schollentumes den Kontakt mit einer allgemeinen Erde verloren hat und aus sich gebären will. Ein doppelter Wunsch paralysiert hier zwei zuwiderlaufende Kraftströme. Bei Beethoven noch irgendwie mühsam miteinander verbunden, laufen diese beiden Kraftströme bei Wagner völlig auseinander und zeitigen jenes merkwürdige Phänomen, daß eine im Artistischen und Außermenschlichen gipfelnde Kunst auf das breiteste Verständnis blutleerer ideologisch verschwülter Bürgermassen die größte Wirkung ausüben kann. Gerade die Kostbarkeiten des „Tristan" sind symptomatischer Ausdruck für jenes bürgerliche Geschmäcklertum, allerdings in genialster Verfeinerung, das die Kraft zu bluthaftem Eros verloren hat. Mit der Individualisierung des Einzelnen büßt der Wert des Individuums notwendig an Gehalt ein, entsteht jenes wurzellose Gebilde einer zu Individuen aufgetriebenen *Masse*. Und gerade die größten Schöpfer dieser Epoche bis zu Wagner hin, die die stolze Freiheit des Individuums verkündeten, erkannten das Gefahrbringende ihres Evangeliums und versuchten gleichzeitig mit der Postulierung des *Persönlichen* die Erde noch einmal in ihrer *gesprungenen Eintracht* zu einem *Ganzen* von sich aus zu fügen. Da sich aber die revolutionäre Masse schon konstituiert hatte, nicht wie die Zunft leibhaft, sondern körperhaft geworden war und gleiches Recht für jedes einzelne Glied

forderte, so konnte der Kampf nicht ausbleiben. Die Erde mußte in ihrer Gesamtheit „zurückerobert" werden. Was Beethoven auf dem Gebiet der Musik unternahm, versuchte Napoleon mit der zusammengeschweißten Kolonnenmelodie seiner symphonischen Heere. Aber in dem „Erobern" und einem „Rückwärts" ruht das Resultat des Erfolges, das infolge seiner Zwiegesichtigkeit zunichte werden mußte. Der demokratische Revolutionär Napoleon stürzte unter seiner Kaiserkrone zusammen, der weltbürgerlich pathosdurchglühte Beethoven endete in die brüchigen Absolutismen und welttauben Monologe seiner letzten Quartette. Gewiß, das künstlerische Können war in Beethovens letzten Quartetten, an dem seiner Symphonien gemessen, ein wesentlich vertiefteres geworden, fand aber gerade im dünnen Geflechtsraume des Quartettstiles die ihm eigentümlichste Betätigung seiner Klang*abstraktionen*. Die letzten Quartette Beethovens heben den Urboden seiner Kraft ans Oberlicht. Das *Psychologisierende*, das *Reizsame* aus den Kammern des Ich, triumphiert am Ende einer Entwicklung über einen durchaus auf das *Monumentale* gerichteten *Willen*. Der schöpferische Impuls Beethovens, im Psychologisch-Reflektierenden beheimatet, wurde während der Ernte seiner reifen Symphonien von einem monumentalen *Willen* überwölbt. Aber in diesem Kampf zwischen Form (Wille zur Monumentalität) und Inhalt (psychologisch-reflektierende Thematik) rieb sich die klangliche Schicht der Musik in ihrer Lichtsattheit auf. Wir haben hier ein Charakteristikum vor uns, das einen unzweideutigen Beleg für die *Existenz* verschiedenwertiger *klanglicher Körperdichte* bedeutet. Diese verschiedene Körperdichte zeitigt als Resultat, daß diejenige Musik über den plastischsten Gehalt verfügt, deren Materie die intensivste *Transparenz* erzeugt und ausstrahlt. Die blutvollste Melodie gibt sich am *durchsichtigsten*, die abstrakteste am *undurchsichtigsten*. Dort, wo sich die Klangstruktur mit *poetischer* Reminiszenz füllt, wo die Musik mit Nebeln eines Stimmungshaften bewölkt und beschwert wird, wo dem Melodischen *Hintersinnigkeiten* zugemutet werden, verliert das Tönende seinen primären Sinn: Wider-Spiegel eines nicht von *relativen Zufälligkeiten* getrübten *Raumes* zu sein. Damit soll kein Urteil über die absolute Dichtung gefällt werden. Das poetische Kunstwerk ist ebenso frei von stimmungshafter Koloristik, erst dort, wo der Dichter Anleihen aus musikhaften Bezirken benötigt, wird die Symbolkraft seiner gebauten Bilder geschwächt. Und umgekehrt: die reine, absolute Musik hält sich von aller Bildbegrifflichkeit fern, sie ist *Projektion* einer gestirnten Räumigkeit auf die von Blutbahn durchlaufene menschliche Körperhaftigkeit. Ihre melodische Struktur kennt nur das *Kreisen* klarer, eindeutiger *Planeten*, jeder ihrer ursprünglichen Erformer erfüllt den Aspekt *jenes Sterns*, unter dessen *schicksalshafter* Konstellation und ihrer sich ergebenden Bewegungsrichte seine *Geburtsstunde* stand! Die tonbildende Phantasie des absoluten Musikers ist nicht *Willkürlichkeiten*, sondern *kosmischen* Zusammenhängen unterworfen, die einen Hinweis auf *ihn* erwirkten. Sie prägt auch keine *logischen* Rechenexempel, ihre thematischen Gebilde sind nicht die Summe eines *nur-individuellen* Klanggefühles, sondern die aus einer Beziehungssumme von Sternen um einen persönlichen Stern resultierende, kreisend-klingende *Bewegung!*

Thematische Kongruenzen lassen sich fast unter allen Komponisten nachweisen, doch, was des Einen Stern bedeutet, enthüllt sich im anderen als Widerhall eines Nachbarlichen. Es gibt gewisse Motivbildungen, die als erkennbare Umprägungen eines Ur-bildes wiederkehren. Sie sind wie zentrales Licht in einer Sternenwelt. Aber ihre Varianten werden mehr durch einen *harmonischen* Wandel, durch eine von anderer Stellung aus aufgefangene Strahlrichtung gesichtet. Überhaupt, wer zu hören versteht, wer „schauen" kann, wird alles Erfinderische eines Musikers aus einer *einzigen* thematischen Wurzel gespeist finden, wird an der Art seiner rhythmischen Fraktur (Schumanns synkopiertes Tanzen und Gleiten), an der intervallischen Eigenart seiner melodischen Konturierung (Beethovens Vorliebe für zerlegte Dreiklangsbildungen), an seinem Verweilen auf spezifischen Akkordkombinationen (Wagners Nonenakkorde oder seine Ausbreitung der Septimenakkorde auf andere Stufen als die der fünften) das Umkreisen seines ihm eigentümlichen, schicksalsbestimmten Sternes gewahren!

Es möge noch ein Blick auf das Getriebe der modernen Musik geworfen werden, mit der Wolfskehl nicht zu Unrecht scharfe Abrechnung hält. Gewiß ist, daß keine andere Kunst sich so leicht ins subjektivistisch Unkontrollierbare verlieren kann als gerade die Musik, sobald der Mensch den Kontakt mit den kosmischen Zusammenhängen verloren hat. Trübung der Gestirne läuft parallel mit der Trübung eigenen Blutumlaufes. Da aber das Wesen der Gestirne im Gesetz permanenten Kreisens beruht, dessen geheimnisvolle Bahn nicht *errechnet* werden kann, so auch das Wesen des menschlichen Blutumlaufes, dessen Bewegungsrichte zu seiner *notwendigen* Erfüllung sternenhafter Erkenntnis und Schau bedarf. Der persönliche Stern eines jeden Musikers aber ist die Erfühlung seines eigenen Herzens. Das sichtende und gestaltende *Auge* des Musikers kann nur dort zu schöpferischer Tat aufgerufen werden, wo es im Schrein des *Herzens* verwahrt bleibt, wo der eigene Pulsschlag ein rhythmisches Fundament spinnt und spannt, denn ohne dieses rhythmische Fundament büßt die Musik ihren organischen Sinn ein, erstarrt entweder in ornamental-abstrakter Schematik, deren Entzifferung meistens ihrem Erzeuger auch rätselhaft-verworren bleibt, oder erstickt jeden triebstarken Impuls in einer

materiell-realistischen Klanglichkeit, die bei all ihrer Geschwollenheit ohne räumlich-plastisches Ereignis verläuft, da die Fülle nicht im *einzelnen* Ton zur Entfaltung zugelassen, sondern durch willkürliche brutale Häufung harmonischer Klangkomplexe unterbunden wird.

Der moderne Musiker hat allerdings den Kontakt mit den kosmischen Zusammenhängen verloren. Blind gegen das Gesetz seines persönlichen Sterns kann auch sein eigenes Herz die Schaukraft zu rhythmischer Gestaltung und Ordnung nicht mehr aufbringen. Mit diesem Verlust an rhythmischer Gestaltung und Ordnung ist jene Immanenz musikalischer Formwelt verdorrt und an deren Stelle entweder falsch verstandene Klarheit getreten, die in einer logisch-mathematischen Verbissenheit das Inkommensurable zu errechnen sucht oder aber im gewollten Rausch eine Spontanität vortäuschen soll, die in Wirklichkeit nur Schwäche völliger Ratlosigkeit enthüllt. Beiden Bestrebungen aber ist der Mangel melodischer Blutwärme gemeinsam. Da der Pulsschlag des Herzens nicht mehr gehört wird, bleibt naturgemäß auch der einzelne Ton ohne Atemflug, ohne Spannungsdichte, ersetzt sich ebenfalls die Tonfolge trächtiger Melodie durch eine Aneinanderklitterung klingender Zufälligkeiten, wird der Blick von der horizontalen Linie abgelenkt auf das akkordlich Kombinierte, werden hier alle Reize aufgeboten, um über das Versagen rhythmisch-dynamischer Entwicklung hinwegzutäuschen. Oder aber: es dokumentiert sich ein linear-gerichteter Wille, dessen scheinbare Selbstverständlichkeit im Zusammenklingen polyphonen Geflechtes an der Rücksichtslosigkeit harmonisch gezeitigter Resultate deutlich scheitert. Gegen neuartige harmonische Farbbekundungen wäre an sich nichts einzuwenden, wenn sie unwillkürlich notwendig, das heißt künstlerisch-menschlich bedingt sich ergäben. Es handelt sich hier aber leider um eine rein artistische, außermenschlich-mechanische Spielerei und Spekulation, mit Ungewohntem höchst *absichtsvoll* zu verblüffen. Dort aber, wo bei einer auf das Lineare gerichteten Begabung jene polyphonen Absurditäten auffallen, beweist dieser Mangel an künstlerischem Takt gegenüber dem Klanglichen nur die Unfähigkeit, polyphon gestalten oder besser gesagt: überhaupt melodisch erfinden zu können. Die Musik von heute ist zerfallen in lineare, klangfeindliche Schlaffheit einerseits und in eine nur klangliche Hypertrophie andererseits. Der Rhythmus ist tot, der zeugerische Pulsschlag, der eine spannungskräftige, blutvoll-melodische Expansion schafft und gleichzeitig das klanglich harmonische Prinzip ordnet. Natürlich nährt sich die heutige Musik auch irgendwie von rhythmischen Bestandteilen, aber diese sind Verfallsprodukte, die in jenen sterilen und hämmernden Modetänzen des Shimmy und Foxtrott einen „Ersatz" gebildet haben, der den Bedürfnissen der Mehrzahl heutiger Musiker zu entsprechen scheint.

Hüten wir uns aber trotzdem, voreilige Prognosen aufzustellen, wie es die beiden Autoren des Werkes „Über das Schicksal der Musik seit der Antike" Wolf und Petersen getan haben. Von ihrer Gläubigkeit in die Kunst künftiger Dichtung darf die Gläubigkeit in die Kunst künftiger Musik nicht ausgeschlossen sein. Wo eine Kultur noch Entwicklungsmöglichkeiten gewährt, ist auch in der Musik der letzte Ton noch nicht verklungen. Es gehört nämlich in das Spezifikum der schöpferischen Musikerpsyche, daß sie die leisesten Barometerschwankungen ihrer Zeit registriert, daß sie mehr als die eines anderen Künstlers aus den Himmeln ihrer Zeit wirkt und an den Himmeln ihrer Zeit webt, denn die Musik wird vornehmlich von *Bewegungsvorgängen* geleitet, die ein Gleichnis in der Bewegung ihrer Zeit aufgestellt haben, aus der sie geboren ward. Der Musiker ist Bildner seiner Zeit, indem er seine Zeit *empfängt!* Beethovens Symphonik fiel mit dem revolutionären Drang der Masse zusammen und Bach baute in seinen Fugen einer christlichen Gemeinde ihren geistigen Dom. Musik ist eindeutigste Spiegelung ihrer Zeit, ihre Kraft ruht in jenem Spiegelwölben, in jener *empfänglichen* Sensibilität. Die Bewegung der heutigen Zeit ist verworren, der Himmel umwölkt, und das Chaos am intensivsten in die Brust des Musikers geschleudert. Aber dieses Chaos wird wieder Sterne gebären, der Musiker wird sein Auge wieder aufschlagen und mit der Erfühlung und Erwärmung seines eigenen Herzens auch wieder den ihm zugehörigen Stern sichten. Doch er muß vor allen anderen die Zeichen seiner Zeit am geduldigsten erleiden, in diesem geduldigen Erleiden sammelt er sich zu erneuter Verkündung, wann diese Zeichen erfüllt sind. Allerdings darf der Zuschauer sein Urteil nicht von jenen Namen beirren lassen, die der zersetzende Musikbetrieb aufwirft. Sie sind die Erwartungslosen, denn die Stunde zu wahrhafter Kunstmusik ist heute noch nicht gekommen. Der namenlose und große Musiker schweigt heute, weil er sich in Bereitschaft für seine künftige Aufgabe hält. Dieses „In-Bereitschaft-sein" ist heute sein heiligster Beruf. Nur in seinen Händen ruht das Schicksal unserer Kunst verwahrt. Vorläufig existiert eine Reihe von Werken solcher namenloser Musiker, deren Ausdruck im völligen Verzicht auf die herrschenden Techniken lediglich von der unerschütterlichen Größe eines Schweigenkönnens und In-Bereitschaftseins überzeugt. Hier ist jener Atemschlag wieder vorgebildet, der dem einzelnen Ton seine Fülle zurückhauchen kann, der die Melodie des Herzens wieder zurückklingen wird. Über die atem- und spannungslosen Geschwätzigkeiten dröhnender Zufälligkeiten schreiten diese Namenlosen vorwärts zum Gesange tönender Notwendigkeiten. Ihre stummen Lippen bauen die Brücke des Strahls zwischen einem persönlichen Herzen und dessen persönlichem Stern!

Wege und Ziele des Orgelbaus / Von Dr. Hugo Leichsenring

Wie alle anderen Musikinstrumente, so hat auch die Orgel im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Wandlungen durchmachen müssen. Es ist ein recht weiter Weg, den die „Königin der Instrumente“ in ihrer Entwicklung von ihren ersten Anfängen bis zur modernen elektropneumatischen Orgel zurückgelegt hat. Besonders im 19. Jahrhundert und in der neusten Zeit hat die Bauart der Orgel tiefgreifende Veränderungen erfahren. Vor allen Dingen sind es die mechanischen Teile des Instruments (die Tastatur in ihrer Verbindung mit den Spielventilen, die Registratur und die Bälge), die wesentlich verbessert wurden. Die Spielart der alten mechanischen Schleifladenorgel war an sich schon ziemlich schwer, weil der Spieler beim Niederdruck der Taste den ganzen umständlichen Apparat von Abstrakten, Wellen, Drähten usw. zum Öffnen des Spielventils in Bewegung setzte und dabei noch den Druck des Windes überwinden mußte. Noch weiter wurde das Spielen erschwert durch das Aneinanderkoppeln der Klaviere, da dann die Tasten der übrigen Manuale durch die Koppel mit heruntergezogen wurden. Erleichtert wurde die Spielart zuerst durch den „pneumatischen Hebel“, der von dem Engländer *Barker* um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden wurde, sowie durch die Walckersche Kegellade. Heute ist der pneumatische Hebel und die Kegellade durch die Erfindung der *Röhren*-Pneumatik, bei der der Orgelwind selbst das Öffnen der Spielventile besorgt, überholt. Auch die Registerventile und die Koppeln sind bei den modernen Orgeln pneumatisch angelegt. An Stelle der umständlichen Registerzugstangen der alten Schleifladenorgel, die namentlich bei entfernter liegenden Registern eine gewaltige Kraft zum Herausziehen erfordern, treten die mit einem Finger regierbaren Knöpfchen und Registerhebel der modernen pneumatischen Orgel. Allerdings hat die alte mechanische Orgel den Vorzug, daß bei ihr die Ansprache der Pfeifen eine außerordentlich präzise ist, während bei manchem modernen Instrument der Ton erst einige Zeit nach Niederdrücken der Taste hörbar wird. Dank der Kombinierung der Pneumatik mit der Elektrizität ist bei der modernen elektropneumatischen Orgel dieser Übelstand ziemlich überwunden. Auch die Röhrenpneumatik kann heute als vollkommen gelten. Jedenfalls ist die Spielart einer modernen Orgel die denkbar leichteste, wobei es ganz gleichgültig ist, ob man nur ein Register gezogen hat, oder mit voller Orgel spielt. Bedeutend vereinfacht wird die Registrierung auch durch die Konstruktion der freien Kombinationen, die es ermöglichen, eine beliebige Registermischung neben der Handregistrierung vorher einzustellen, die dann durch Druck auf einen Knopf oder Tritt eingeschaltet wird. Größere Werke enthalten bis zu vier freie Kombinationen. Daneben gibt es feste Kombinationen, deren Zusammenstellung vom Orgelbauer festgelegt ist und die ebenfalls durch einen Knopf oder Tritt ausgelöst werden. Man bezeichnet diese festen Kombinationen entweder nach ihrer Klangstärke mit piano, forte, fortissimo, Tutti (volle Orgel) oder auch nach Zusammenstellung der Stimmen mit „Gambenchor“ (sämtliche streichenden Stimmen), Flötenchor (sämtliche Flötenstimmen), Rohrwerkschor (sämtliche Zungenregister) usw. Auch die Generalkoppel, die sämtliche Koppeln zusammenfaßt, gehört mit zu diesen festen Kombinationen. Die meisten neueren Orgelwerke besitzen ferner ein „automatisches Pedal“. Dieses ermöglicht die Einstellung bestimmter Pedalregister, die beim Spielen auf dem zweiten Manual in Kraft treten. Sobald man mit den Händen auf das erste Manual (Hauptwerk) zurückkehrt, wird die Handregistrierung des Pedals wieder eingeschaltet. Weiter wäre hier der „Rollschweller“ zu nennen, eine Walze, die mit dem Fuße vorwärts gerollt werden kann und nach und nach immer mehr Register zum Erklingen bringt, bis zur vollen Orgel. Durch Rückwärtsrollen der Walze werden in gleicher Weise die Register gewissermaßen automatisch wieder abgestoßen. Bei den meisten neueren Orgelwerken sind die Stimmen eines, bei größeren Instrumenten oft auch die mehrerer Manuale in einen Schwellkasten eingebaut. Durch einen Tritt kann der Spieler die Türen dieses Schwellkastens öffnen oder verschließen und dadurch den Ton an- oder abschwellen lassen (Jalousieschweller). Man hat zuweilen ganze Orgelwerke in einem Schwellkasten aufgestellt, doch ist die Tonentfaltung einer solchen Orgel sehr beeinträchtigt.

Wesentlich vervollkommnet wurden in neuerer Zeit ferner die *Bälge*. Das 19. Jahrhundert brachte die Erfindung der Magazinbälge. Diese werden durch kleinere Schöpfbälge voll Luft gepumpt und können so leicht auf einem bestimmten Grad des Winddrucks gehalten werden, so daß der Ton der Orgel nicht schwankend werden kann. Mehrere übereinander gelagerte Magazinbälge ermöglichen es, den einzelnen Manualen und dem Pedal Wind von verschiedener Dichte zu geben. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts machte sich mehr und mehr das Bestreben geltend, Maschinenkraft für den Antrieb der Bälge zu verwenden. Wasser-, Benzinmotoren und auch Dampfmaschinen fanden Verwendung. Heute ist der Elektromotor das Gegebene für den Antrieb der Bälge.

Weitgehende Veränderungen erfuhr das Pfeifenwerk im 19. Jahrhundert. In der modernen Orgel überwiegen die 8-Fuß-Register. Daneben ist ein Vorherrschen der streichenden Stimmen zu beobachten. Zu den bereits im 18. Jahrhundert üblichen streichenden Stimmen, die sich aus den konisch geformten Stimmen, wie Gemshorn, Spitzflöte entwickeln, erfand man die ganz

eng mensurierte Äoline, die sanfteste aller Orgelstimmen. Diese verbindet man gern mit einem zweiten, schwebend gestimmten Register, der „Voix céleste", die auch unter dem Namen Vox celestis oder Vox angelica anzutreffen ist. In gleicher Weise verband man das etwas kräftiger intonierte, bereits im 18. Jahrhundert vorkommende Salicional mit der schwebenden „Unda maris". Einige Namen der am häufigsten vorkommenden streichenden Stimmen seien hier in der Reihenfolge ihrer Intonationsstärken genannt: Violon (als 16′ und 8′ im Pedal), Viola di Gamba, auch einfach Gambe (16′, meist 8′ in den Manualen), Violoncello oder Cello (8′ im Pedal und Manual), Viola d'amour (8′ und 4′ im Manual), Viola (8′ und 4′ im Manual), Fugara (8′ und 4′ im Manual), Salicional, auch Salicet (16′, 8′, 4′ und 2′ in Manual und Pedal), Harmonikabaß (16′ im Pedal), Äoline (16′ und 8′ im Manual). Man versuchte den Klang der Stimmen möglichst ähnlich dem der Orchesterinstrumente, deren Namen sie trugen, zu machen. Auch die Zungenstimmen wurden auf diese Art intoniert (Posaune, Trompete, Fagott, Oboe und Klarinette). Man war ferner bestrebt, den starren Ton der Orgel möglichst biegsam zu machen, gerade als könnte die Orgel ein Orchester werden. So fand die Orgel tatsächlich als Ersatz für Holzbläser und andere Orchesterinstrumente Eingang im Kino. Dr. Hans Luedtke (Berlin) gelang es, ein Instrument zu konstruieren, das allen Ansprüchen, die man an eine derartige Orgel stellt, gerecht zu werden vermag. Bei einer zweimanualigen Orgel mit Pedal wird durch sinnreich konstruierte Jalousieschweller (die ganze Orgel steht in Schwellung), die als Walzen angelegt sind, ein äußerst feinnuanciertes An- und Abschwellen des Tones ermöglicht. Charakteristisch intonierte Solostimmen und ein vorzüglich arbeitender Tremulant gestatten es, einzelne Instrumente, wie Violine, Oboe u. a. täuschend ähnlich nachzuahmen.

Gewiß ist diese „Oskalyd-Orgel", die von den drei bekanntesten deutschen Orgelbaufirmen (Walcker-Ludwigsburg, Furtwängler-Hannover und Sauer-Frankfurt a. d. Oder) gebaut wird, eine erstaunliche Erfindung. Entstanden aus der Not der Zeit (um Orchestermusiker zu sparen), eröffnet sie der Orgel ganz neue Entwicklungsmöglichkeiten. Aber es darf nicht geleugnet werden, daß ein solches Instrument mit der Orgel im eigentlichen Sinne (als Kultinstrument) nichts mehr zu tun hat. Gerade die starre Unbeugsamkeit des Klanges ist ja das, was das Wesen der „Königin der Instrumente" ausmacht. Auch manche moderne Kirchenorgel ist deshalb nur bedingt als Kultinstrument anzusprechen. Es ist daher zu verstehen, daß sich in neuester Zeit eine Strömung geltend macht, die den starren, unsentimentalen Klang der alten Orgel wieder hergestellt wissen will. Mehr und mehr bricht sich die Erkenntnis nicht nur bei den Musikhistorikern, sondern auch in den Kreisen der Organisten Bahn, daß man zur Wiedergabe alter Orgelmusik (bis zu *J. S. Bach* einschließlich) Instrumente mit klaren, durchsichtigen Stimmen braucht, um einen polyphonen Satz deutlich herausarbeiten zu können. Diese Bestrebungen veranlaßten die Orgelbaufirma Walker zum Bau der „Prätorius-Orgel" im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität *Freiburg i. Br.* Der Disposition dieses Werkes wurde eine der von *Michael Prätorius* in seinem „Syntagma musicum" [1] aufgeführten Musterdispositionen zugrunde gelegt. Sie ist die folgende:

Oberwerk:
1. Principal 8 fuss
2. Octava 4 fuss
3. Mixtur 4fach/dorinnen Octav 2 fuss Quint 1 ½ fuss
4. Grobgedackt/Rohrflöit 8 fuss
5. Nachthorn 4 fuss
6. Schwiegelpfeiff 1 fuss
7. Rancket oder stille Posaun 16 fuss

Rückpositiv:
8. Quintadeena 8 fuss
9. Blockflöit 4 fuss
10. Gemshörnlein 2 fuss
11. Zimbel doppelt gar klein und scharf
12. Spitzflöit oder Spillflöit 4 fuss
13. Krumbhorn 8 fuss

In die Brust:
14. Klein lieblich Gedacktflöit Rohrflöit 2 fuss
15. Baerpfeiff 8 fuss
16. Geigend Regal 4 fuss

Zum Pedal:
17. Untersatz stark 16 fuss
18. Posaunenbass 16 fuss
19. Cornet 2 fuss
20. Dolzianbass 8 fuss
Tremulant zum ganzen Werk
Koppel zu beiden Manualn
Koppel des Pedals zum Rückpositiv
Stern zum Zimbelglöcklin.

Die Stimmen dieses Werkes haben mit denen unserer modernen Orgeln nichts gemein und wurden genau nach den Angaben des Syntagma musicum von Walcker gebaut. Charakterstimmen, sanfte und streichende Register fehlen. Auch die Rohrwerke haben einen unsentimentalen Klang und gewährleisten auch ihrerseits eine klare Gliederung des polyphonen Satzes. Als Verfechter der Idee der unsentimentalen Orgel, des Kultinstruments im wahren Sinne des Wortes, sei hier besonders *Hans Henny Jahnn*, einer der Oberleiter der Glaubensgemeinde „Ugrino", genannt. Seine Schriften über Orgelbau [2] zeugen von tiefer Sachkenntnis und müssen jeden Orgelbauer und Organisten zum Nachdenken anregen. Zum Teil finden Jahnns Ideen ihre Verwirklichung in der genannten Prätorius-Orgel. Wann und ob die von ihm disponierten Orgelwerke für die Kultstätte der Glaubensgemeinde „Ugrino" erstehen werden, entzieht sich leider meiner Kenntnis. Ein besonders günstiger Umstand führte die Glaubensgemeinde

[1] *Michael Prätorius:* Syntagma musicum, Bd. II „De Organographia", Wolfenbüttel, 1618. Neuausgabe Bd. 13 der Publikationen der Ges. für Musikforschung.

[2] *Hans Henny Jahnn:* Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges (in: Kleine Veröffentlichungen d. Glaubensgem. Ugrino, IV. Heft, 1922). — Derselbe: Die Prätorius-Orgel des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br. (in der Allgem. Künstlerzeitung, 12. Jahrgang, Heft 4, Hamburg).

„Ugrino" zur Entdeckung oder „Wiederentdeckung" eines ganz hervorragenden alten Orgelwerkes, das man wohl als das Ideal einer Orgel bezeichnen kann, nämlich der Orgel der St. Jakobikirche in *Hamburg*. Dieses Instrument wurde in den Jahren 1688/1692 von dem berühmten Orgelbauer *Arp Schnitger* erbaut und ist im wesentlichen noch heute im Besitze des alten Stimmenmaterials. Die Disposition war im Jahre 1721 die folgende:

Im Werk (Hauptwerk):
1. Principal 16'
2. Quintadena 16'
3. Octava 8'
4. Spitzflöht 8'
5. Gedackt 8'
6. Octava 4'
7. Rohrflöht 4'
8. Flachflöht 2'
9. Superoctav 2'
10. Rauschpfeif 3-fach
11. Mixtur 7:8:9:10-fach
12. Trommet 16'

Im Oberpositiv:
1. Principal 8'
2. Rohrflöht 8'
3. Holzflöht 8'
4. Spitzflöht 4'
5. Octava 4'
6. Nassat 3-fach
7. Gemshorn 2'
8. Octava 2'
9. Scharf 4:5:6-fach
10. Cimbel 3-fach
11. Trommet 8'
12. Vox humana 8'
13. Trommet 4'

Im Brustpositiv:
1. Principal von Holz 8'
2. Oktav 4'
3. Holtzflöht 4'
4. Waldtflöht 2'
5. Sexquialtera 2-fach
6. Scharf 4:5:6-fach
7. Dulcian 8'
8. Trechter-Regal 8'

Im Rückpositiv:
1. Principal 8'
2. Gedackt 8'
3. Quintadena 8'
4. Octava 4'
5. Blockflöht 4'
6. Nassat 3'
7. Octava 2'
8. Siefloit 1½'
9. Sexquialtera 2-fach
10. Scharf 6:7:8:9-fach
11. Dulcian 16'
12. Baarpfeife 8'
13. Schallmey 4'

Im Pedal:
1. Principal 32'
2. Octava 16'
3. Subbass 16'
4. Octava 8'
5. Octava 4'
6. Nachthorn 2'
7. Mixtur 6:7:8-fach
8. Rauschpfeif 3-fach
9. Posaune 32'
10. Dulcian 16'
11. Posaune 16'
12. Trommet 8'
13. Trommet 4'
14. Cornet 2'.

Eine schwere Einbuße an seinem Stimmenmaterial erlitt das Werk durch Beschlagnahme der Prospektpfeifen während des Krieges [1]. Mit ihnen gingen 3 Principalregister verloren, darunter der prachtvolle Principal 32', dessen überaus klare und präzise Ansprache *J. S. Bach* sehr gelobt hat! Außerdem sind noch einige Stimmen im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts durch andere ersetzt worden. Unter Leitung *Hans Henny Jahnns* ist die Lübecker Orgelbaufirma *Kemper* eifrig beschäftigt, die Orgel in ihrem ursprünglichen Zustande wiederherzustellen und entsprechend zu intonieren. Schon jetzt ist durch diese Wiederherstellungsarbeiten viel erreicht worden. Wer den Leipziger Thomas-Organisten *Günther Ramin* auf diesem Werk gehört hat, der wird ohne weiteres zugestehen müssen, daß die St. Jakobiorgel zur Interpretation alter Orgelmusik geeignet ist, wie keine zweite Orgel in Deutschland! Klarer und durchsichtiger kann kein polyphoner Satz herauskommen, als mit diesen unbestechlichen Stimmen, denen die silberhell leuchtenden Mixturen einen geradezu überirdischen Glanz verleihen.

Es fragt sich nun, welche Lehren der Orgelbau aus der Prätorius-Orgel, der Jakobiorgel und den Ideen *Hans Henny Jahnns* ziehen wird. Leider wird man mit Rücksicht auf die moderne Orgelmusik nicht um Kompromisse herum können. Aber, wenn sich nur die Erkenntnis durchsetzt, daß auch moderne Orgeln so zu bauen sind, daß auf ihnen polyphone Gebilde klar und deutlich herauskommen müssen, dann ist schon viel gewonnen. Bisher fand man im allgemeinen nur auf größeren Werken die nötigen Stimmen zur Wiedergabe alter Orgelmusik. Wegen der vielen sanften und streichenden Stimmen, die für den Gesamtklang der Orgel bedeutungslos sind, mußte die Größe der Orgelwerke im 19. Jahrhundert zunehmen, um ein genügend kräftiges volles Werk für einen großen Kirchenraum zu erhalten. Bildeten zur Zeit des Prätorius etwa 70 Stimmen die obere Grenze für die Größe einer Orgel, so sind heute Werke von über 100 Stimmen keine Seltenheit mehr. Ich nenne von derartigen Werken die Orgel der Breslauer Jahrhunderthalle mit 200 Stimmen, die der großen Michaeliskirche in Hamburg mit 163 Stimmen auf 5 Manualen und Pedal (erbaut von Walcker-Ludwigsburg), das Orgelwerk des Berliner Doms mit 113 Stimmen auf 4 Manualen und Pedal, erbaut von Sauer-Frankfurt a. d. Oder u. a. — Allerdings fehlen uns in Deutschland nach dem Kriege die Mittel, weitere derartige Riesenorgeln zu bauen. Der Orgelbauer muß nun versuchen, Orgelwerke mit geringer Stimmenzahl zu konstruieren, die in der Lage sind, einen großen Raum zu füllen. Auch vor dem Kriege sind manche kleinere Orgeln mit vorzüglichem Stimmenmaterial entstanden,

[1] Die Beschlagnahme erfolgte, obgleich seitens der Militärbehörde eine Verfügung bestanden haben soll, daß bei *vor* 1820 erbauten Orgeln die Prospektpfeifen zu schonen seien! Daß eine Unmenge von Orgelpfeifen sich lange nach Beendigung des Krieges noch in den Kaischuppen des Hamburger Freihafens herumtrieb, um dann allmählich irgend wohin zu verschwinden (wohin, mögen die Götter wissen!), sei nur nebenbei erwähnt. Es ist unbegreiflich, warum man nicht den einzelnen Gemeinden die Pfeifen wieder zum Rückkauf zur Verfügung gestellt hat!

die allen Ansprüchen gerecht wurden. Aber nur zu oft war bei der Vergebung eines Orgelwerkes das billigste Angebot ausschlaggebend. Was für Material der Orgelbauer verwandte, wie die Intonation der Stimmen war, war nebensächlich, die Hauptsache war, daß man für möglichst wenig Geld eine Orgel von recht viel Stimmen bekam.

Bei manchem modernen Orgelwerk kann von einem logischen Aufbau der Klangmixtur daher nicht die Rede sein. Hinzu kommt noch, daß die Stimmen der einzelnen Manuale und des Pedals oft recht ungleichmäßig verteilt sind. Es gibt viele kleine und mittlere Orgelwerke, die im 2. Manual keine 2'-Stimme, keine Mixtur und kein Rohrwerk aufzuweisen haben, dagegen im Hauptwerk diese Register besitzen. Bei größeren Werken finden sich diese Mängel oft im 3. Manual. Überhaupt war es eine Zeitlang Mode, für das in Schwellung stehende Klavier die schwächsten Stimmen zu disponieren, was natürlich völlig unlogisch ist, denn was soll man denn an- und abschwellen lassen, wenn kein ausreichendes Stimmenmaterial da ist? Nicht anders steht es mit dem Pedal. Hier herrschen besonders die 16-Fuß-Stimmen vor. Gewöhnlich werden dann für mittlere Instrumente noch 2—3 8-Fuß-Register disponiert, das ist aber auch alles. 4-Fuß-Register sind meist nur im Pedal größerer Orgelwerke anzutreffen, 2'-Stimmen und Mixturen sind aus dem Pedal der neuzeitlichen Orgel so gut wie verschwunden. Und doch verlangen die Choralvorspiele unserer großen alten Orgelmeister (Scheidt, Buxtehude, Bach u. a.) diese Stimmen fürs Pedal! Wenn bei solchen Kompositionen der Cantus firmus im Diskant liegt, bei bewegten Mittel- und Unterstimmen, so ist derselbe mit einem 4- oder 2-Fuß-Rohrwerk im Pedal zu spielen, während die anderen Stimmen den Manualen zugewiesen werden. Bei unseren heutigen Orgelwerken ist der Vortrag solcher Choralvorspiele trotz aller Pedal- und Oktavkoppeln daher nur ein unvollkommener. Es wäre zu wünschen, daß man im modernen Orgelbau hierauf Rücksicht nehmen möge. Ein Übermaß von 16-Fuß-Stimmen im Pedal macht nur den Klang desselben undeutlich. Meiner Überzeugung nach ist der Einbau von 4- und 2'-Registern unbedingt auch im Pedal erforderlich. Für jedes Manual wäre die Zahl der zu disponierenden 4'-Register die Hälfte der 8'-Stimmen (also würden 4 8-Stimmen 2 4-Fuß-Register bedingen, 6 8-Füße 3 4-Fuß-Stimmen usf.). Die Zahl der 2'-Register wäre dann wieder die Hälfte der 4'-Stimmen usw. Sehr erwünscht wäre auch die Disponierung mindestens einer gemischten Stimme und eines Rohrwerks für jedes Klavier. Auf solchen Werken wird man wieder polyphone Sätze klar und deutlich herausbringen können. Wie ich aber bereits sagte, wird der Orgelbau um Kompromisse nicht herum können. Solostimmen und sanft intonierte streichende Register wird man zur Wiedergabe neuerer Orgelmusik nicht entbehren können, aber ihre Zahl wäre auf das Notwendigste zu beschränken. Für die übrigen Register ist eine klare, präzise Ansprache der Pfeifen unbedingt erforderlich. Ich will hier nicht sagen, daß der ganze moderne Orgelbau mangelhaft sei, im Gegenteil, es gibt manche moderne Orgel, die fast allen Ansprüchen gerecht wird. So habe ich z. B. einige, in jüngster Zeit entstandene kleinere Orgelwerke kennengelernt, die aus der Werkstatt des Hamburger Orgelbauers *Paul Rother* hervorgegangen sind und sich durch eine äußerst klare, saubere Intonation und außerordentlich präzise Ansprache der Pfeifen auszeichnen. Sehr glücklich sind in diesen Werken einige ganz im alten Sinne intonierte Register, wie Quintatön, Spitzflöte u. a. disponiert. Im 2. Manual baut Rother gern eine vorzügliche „Sesquialtera", die durch ihre enge Mensur ganz den „fein-schneidenden Klang" der alten Mixturen besitzt. Allerdings fehlen dem Pedal dieser Werke noch die so sehr erwünschten 4- und 2'-Register. Aber trotzdem ist es sehr wohl möglich, auf diesen Orgeln klar und durchsichtig triomäßig zu spielen und auch polyphone Sätze deutlich herauszuarbeiten. Es ist zu hoffen, daß die Vorbilder unserer alten Orgelbaumeister auf den modernen Orgelbau anregend wirken und daß sich die gute Qualitätsleistung im deutschen Orgelbau gegenüber der billigen, oberflächlichen Fabrikarbeit durchsetzen möge!

Der moderne Klavierauszug / Von Rudolf Hartmann

Das Problem eines modernen Klavierauszuges ist in letzter Zeit zu einer Frage von brennendster Aktualität geworden. Es erstand einerseits aus der Negierung der bisher üblichen Form des Klavierauszuges und wurzelt andererseits in dem bewußt gewollten Hindrängen zu einem neuen, besseren Ideal. Es sei von vornherein zugegeben, daß ein großer Teil unserer landläufigen Klavierauszüge sich nicht mit dem Idealbild der Klavierreduktion deckt und daß das Gebilde des Klavierauszuges, als Gattungsbegriff betrachtet, tatsächlich bunteste Verworrenheit und Uneinheitlichkeit zeigt. Diese bedauerliche Divergenz im Prinzip und der Praxis klavieristischer Exzerption liegt vor allem in der Tatsache begründet, daß man die Reduktionsarbeit orchestermusikalischer Werke noch nicht in die allgemein gültige Bindung einer bestimmten Grundlinie, noch nicht bis auf eine klar durchsichtige theoretische Norm führte.

Der Begriff dieser noch nicht konstruierten Norm verdient jedoch etwas weit und biegsam aufgefaßt zu werden, so daß innerhalb ihrer Begrenzung alle die Möglichkeiten offen bleiben, in denen sich erst die

Wesenheit des Werkes mit der individuellen Veranlagung und dem nachschöpferischen Vermögen des Bearbeiters verschmelzen und zum nachgeschaffenen Kunstwerk ergänzen kann. Denn wäre diese richtunggebende Norm von so spröder Starrheit, so in kalter Logik ergrübelt, und rein verstandesmäßig konstruiert, daß sich — unter völliger Ausschaltung persönlich gefärbten nachgestaltenden Künstlertums seitens des Arrangeurs — die Schaffung von Klavierauszügen wie jedes andere Handwerk erlernen ließe, dann wäre diese Lösung sicherlich die übelste, die dem Originalkunstwerk widerfahren könnte.

Das Ringen um einen neuen Stil des Klavierauszuges kristallisiert in den beiden möglichen Formen aus, in denen derselbe ein Orchesterwerk bewußt machen kann: als Klavierauszug und Partiturauszug (besser noch „Klavierpartitur").

Der Klavierauszug ist die bisher vorwiegend gebräuchliche Form, bei der ein Bearbeiter das Werk in mehr subjektiver Form für das Klavier arrangiert, orchestrale Effekte durch pianistische Wirkungen zu ersetzen versucht und unter einer im technischen Vermögen (resp. Unvermögen) wurzelnden Abstrahierung das Orchesterstück bewußt mit den Ausdrucksmitteln pianistischer Technik zum Klavierstück umschaltet, indem er großzügig die rhythmische Gliederung, die harmonische Struktur und das lineare Moment der Orchestermelodie in Form eines durchsichtigen Klaviersatzes schriftlich niederzulegen strebt.

Demgegenüber ist der erstrebte Partiturauszug streng objektiv gewollt, ist ausschließlich an der Partitur orientiert und erstrebt eine philologisch einwandfreie, völlig partiturgetreue Projektion des Originals in die Tastatur des Klaviers. Er strebt danach, die Partitur in realistisch getreuer Zeichnung wiederzugeben und im Rahmen eines Zwei- (resp. Drei-) Zeilensystemes alle Erscheinungsformen des musikalischen Verlaufs in der Verkleinerung zu bespiegeln. Dabei sucht er zugleich, dem koloristischen Moment orchestraler Farbtönung in einer Eintragung der Instrumentation gerecht zu werden, die sich jedoch nicht mit Einzelheiten genügen darf, sondern eine lückenlose Verdeutlichung der Bewegungserscheinungen orchestral-farbigen Lebens zu geben hat.

Die Verfechter dieses Partiturauszuges werfen dem erstgenannten Klavierauszug seine nur scheinbare Reproduktionstreue vor, sie bemängeln seine Ungenauigkeiten, seine Umgestaltungen, Entstellungen und seine Lückenhaftigkeit und tadeln seine Zugeständnisse dem Klavier gegenüber.

Als natürliche Reaktion erhebt sich hier die Frage: Kann denn andererseits der moderne Partiturauszug in die Erfüllung seines Ideals führen? Kann er z. B. in Stimmführung und Instrumentation den Inhalt der Partitur wirklich so lückenlos bespiegeln, daß sich (den Forderungen seiner Bekenner gemäß) die Partitur daraus rekonstruieren oder gar die einzelne Orchesterstimme ausschreiben läßt? Wird er nicht auch in gewissen Ausmaßen das Original dem Klavier und seiner Technik anfühlen müssen; muß nicht (um ein einfachstes Beispiel zu geben) zum mindesten die Tonrepetition eines Streicher-Tremolos als Klavier-Tremolo wiedergegeben werden und damit schon die Konsequenz in der Verfolgung des Partiturauszug-Ideals durchbrochen werden?

Natürlich möchte jeder, dem das Kunstwerk ein Heiliges ist, in der klaviermäßigen Zusammendrängung alles finden, was die Partitur an Erscheinungswerten enthält. Aber der Klavierauszug, der immer nur ein Notbehelf war und bleiben wird, muß notgedrungen die Erfüllung dieses Wunsches beschneiden und sich infolge einer Gebundenheit durch das technisch Mögliche mit einer aufs Technische und Künstlerische eingestellten Beschränkung des Vorbildes genügen lassen. Die Klavierreduktion eines Orchesterwerkes kann eben nur ein Rudiment sein, denn es geht schlechterdings nicht an, die Belebung unseres differenzierten Orchesterapparates durch die zwei Hände eines Klavierspielers beantworten zu wollen.

Darum würde man in Verfolgung des Partiturauszug-Ideals auch bald auf größte Schwierigkeiten, ja auf Unmöglichkeiten stoßen. Und wenn zum Beispiel Bekenner dieser Form des Auszuges aussagen, daß derselbe über Stimmführung und Instrumentation aufs genaueste unterrichten müsse, daß schon jede Oktavversetzung als Entstellung verpönt sei, daß jede einzelne Stimmkreuzung ersichtlich sein müsse usw., so sind das dermaßen verstiegene Imperative, deren Erfüllung sich im Klaviersatz niemals ermöglichen lassen wird, auch nicht durch die vorgeschlagenen Mittel von Hilfslinien und einer Anwendung verschiedener Notentypen in unterschiedlicher Größe, Gestalt und Färbung des Notenkopfes.

Die Überlastung des so gewollten Notenbildes, das alles geben will, wäre kaum lesend durch das Auge auszuschöpfen und sicherlich noch weniger durch die ausübende Hand lebendig zu machen. Es scheint mir eine recht unglückliche Parallele zwischen Psychischem und einem vorwiegend Technischen, Physischen, wenn man glaubt, so, wie wir uns an die modernere Tonsprache unserer Gegenwart gewöhnten, müsse auch die visuale Aufnahmekraft des Gesichtssinnes für die komplizierteren Notenbilder dieses Partiturauszuges gewachsen sein.

Zudem wird auch diesem, durch zusammengedrängte Details überbürdeten Partiturauszug das blitzartig erschließende, schon durch seine Bildhaftigkeit wirkende Angesicht fehlen, das der geübte Musiker mehr mechanisch und instinktiv dem durchsichtigen orthographischen

Bau der Partitur entdeutet. Vielmehr müßte die (vielleicht in Worten niedergelegte) parallele Beigabe einer Summe von Teilerscheinungen des musikalischen Baues erst umgeschaltet, übersetzt werden müssen, könnte also erst nach dem verschleppenden, verwässernden Umwege über die Stufe der Perzeption apperzipiert werden. Das, was also dem lockeren, sprechenden Bilde der Partiturzeichnung ungezwungen und in unmittelbarer Bekenntniskraft entflammt, würde durch einen, seinem Urbild wesensfremden Wortschlüssel mitgeteilt und müßte so hinter der ersten frischen Wirkung zurückbleiben, wie die Schilderung eines Sonnenaufganges, die ich einem Erblindeten gebe.

Schließlich ist auch eine orthographische Fixierung aller Teilerscheinungen eines Orchesterwerkes in der geforderten Weise gar nicht nötig. Die Aufführung eines Kunstwerkes gießt doch viele der im Partiturauszug geforderten Wesenheiten derart in unser Bewußtsein, daß sie uns in ihrer Stimmführung, ihren Stimmkreuzungen, ihrer selbständigen Melodik der Einzelstimmen und der instrumentalen Behandlung gar nicht einzeln bewußt werden, sondern — unter dem Gesetz der Enge des Bewußtseins stehend — zur gedrungenen, mehr oder weniger homophonen Masse verbunden erscheinen. Die Vielheit aller logisch selbständig geführten Melodieketten (wir denken dabei nicht an thematisch wichtige Gegenstimmen!) summiert sich eben durch das Moment nivellierender Gleichzeitigkeit zur harmonischen Einheit.

Weiterhin würde auch die geforderte Zuspitzung des an sich ideal gemeinten Auszugideals sich immer mehr der Eigenart des Klaviers entfremden, in dessen beschränkteren Darstellungsmitteln ein Kunstwerk doch seine sinnenfällige Auferstehung feiern soll. Das Gebot der Konsequenz müßte hier zugleich aus Furcht vor Oktavversetzungen, Füllnoten und dergleichen dem Pianisten das Pedal sperren, denn die selbsttätige Summierung und Füllung des Klavierklanges durch das physikalische Phänomen der Obertöne würde doch eine Beschwerung des musikalischen Extraktes durch ein dem Subjektivum des Instruments entwurzelndes Plus bringen, das dem Original die gelobte Treue bricht.

Bei dem Versuche, an verschiedenen Werken der verschiedensten Kunstepochen zu einer praktischen Lösung des Problems zu kommen, ergibt sich die Feststellung, daß der konstruierte Auszug von Fall zu Fall dem Ideal des Partiturauszuges merklich angenähert bezw. deutlich von ihm abgerückt erscheint. Die Werke, deren Entstehen zeiträumlich am fernsten liegt, die mehr homophonen Bildungen klassischen Schaffens, vertragen am ehesten eine den Absichten der Partitur-Reduktion gemäße Projizierung in die Mechanik des Klaviers, während jüngere und jüngste Werke immer mehr von ihren Einzelzügen aufopfern müssen, wenn der Auszug überhaupt noch für das Klavier in Frage kommen soll.

Die unkompliziertere Textur klassischer Kunst ist eben an sich schon von bedeutend mehr klaviergemäßer Struktur, während für die Vielgliedrigkeit der modernsten, auf Atonalität eingestellten Tonwerke die formale Resonanz des Klaviers nicht ausreichen kann.

Deshalb kann es nicht heißen: Soll der Klavierauszug pianistisches Arrangement oder orchestrale Partitur-Reduktion sein? Sondern in nüchterner Anpassung an die klavieristischen Darstellungsmöglichkeiten kann die einzige Lösung nur heißen: Der Klavierauszug sei eine in Form des pianistischen Arrangements gehaltene, in den Grenzen des technisch Möglichen vermittelte orchestrale Partitur-Reduktion.

Die Analyse und klaviergemäße Synthese des Orchesterwerkes zum Auszug, als eine Auswirkung dieses Willens zum Kompromiß, hat selbstverständlich durchgehend und in allererster Linie unter dem Zeichen eines Imperativs zu stehen, der die vorwiegende Einstellung auf das Objekt gebieterisch fordert und dem Partiturinhalt die größtmöglichste Voranstellung garantiert, der das Original nicht nur zeitlich-genetisch, sondern auch stofflich das Primäre sein läßt. Unter dem Zeichen dieser Richtschnur ist bei notwendig werdenden Beschränkungen bezüglich der Instrumentation nur das Wichtige und Wesentliche, das wirklich Hörbare zu bezeichnen. Dasselbe gilt auch für die thematische Führung der Gegenstimmen. Nach der Seite des harmonischen Materials dürfen jedoch niemals wesenbestimmende Teiltöne des akkordlichen Vertikalschnittes fehlen. Besonders sind auch immer die linearen Konturen der Außenstimmen, die räumliche Distanz zwischen unteren und oberen Grenztönen partiturgetreu festzulegen.

Das Gebilde dieses Auszuges dürfte derart sein, daß es vollauf seiner praktischen Bestimmung entsprechen würde und andernteils auch wirklich alles Gesuchte dem Konsumenten bringt, für den ja der Verleger, der geschäftlich denken muß, in erster Linie schafft.

Der Verleger paßt den Klavierauszug den Bedürfnissen seines Käuferkreises an und fragt sich darum: Wer braucht, wer kauft den Auszug?

Erstens: die breite Masse des kunstfrohen Publikums, das eine leise Ahnung, einen ungefähren Eindruck von der Totalität des Kunstwerkes gewinnen möchte. Zweitens: der Sänger, der seine Partie studiert und vor allem in der Gesangslinie vollste Klarheit und Lückenlosigkeit sucht. Drittens: der Korrepetitor, der die Zeichnung der Singstimme assimilieren helfen will und in andeutungsweisem Bewußtmachen des parallel laufenden orchestralen Lebens motorisierend die Verbindung des Vokalen mit seinem orchestralen Supplement vorzubereiten bestrebt ist.

Für alle diese Fälle genügt der vorgeschlagene, als Kompromiß gemeinte Klavierauszug, der, nebenbei bemerkt, beileibe nicht in allen gebräuchlichen Klavierauszügen erreicht sein soll.

Bleibt nur als unbefriedigt noch der nach dem Tiefsten forschende Musiker übrig: der Wissenschaftler und der Kapellmeister. Doch ihm würde auch der erstrebte Partiturauszug nicht alle Teileinheiten so erschließen, nicht alle offenen Fragen nach der rein musikalischen und orchestralen Struktur so unzweideutig beantworten können, wie es allein dem reichen und durchsichtig klaren Bild der Partitur möglich ist. Zu ihr möge er greifen, zu ihr, die kein Wünschen unerfüllt, kein Fragen unbeantwortet läßt.

Chromatik und Tonalität / Von A. Halm

(Schluß [1])

Zum Abschluß der Abhandlung über die Harmonik des Scherzos der dritten Symphonie von Bruckner soll nun auch noch die Linienführung genauer betrachtet werden. Die im Titel angegebenen Grenzen glauben wir damit nicht ungebührlich zu überschreiten, da wir hier das Melodische in ganz engem Zusammenhang mit dem harmonischen Willen sehen.

Eine geheime gerade Linie geht noch von dem c des Basses an (bei G), d. h. über dieses c hinaus, weiter nach oben bis zur Tonika aufwärts; zwar nicht vom Baß gezeichnet, aber doch fast so, als ob ein anderer, höherer, in okkulter Weise sich abspaltender Baß die eingeschlagene Richtung, von welcher der wirkliche Baß sich abziehen lassen mußte, samt den chromatischen Schritten fortsetzte: siehe die kleinen Noten am Schluß des Beispiels VI. Das eingeklammerte cis erklingt nicht, da aber das des zu Anfang des vorletzten Takts des Beispiels in seiner zweiten Hälfte zwar schweigt, aber doch, da es nicht widerrufen wird, ideal weiterbesteht, so muß sich sein Nachklang in cis umschalten.

Warum der (wirkliche) Baß sich erst bei dem fes auf seine Vergangenheit bezieht, könnte noch gefragt werden. Er hatte doch schon beim ersten Ton auf seinem Rückweg von c abwärts, bei b, Gelegenheit, sich zu erinnern. Ja, und er nahm ja auch nicht das erste, auch nicht das zweite e, das sich ihm darbot, auf. Von dem hohen *f* wollen wir nicht reden, aber das zweite *f* (4. Takt nach G) bot einen Anknüpfungspunkt (zumal da es in gleicher Höhe mit dem *f* des Aufstiegs liegt). Oder: warum springt der elektrische Funke der Beziehung nicht gleich von dem zweiten c (zu Ende des Taktes nach G) auf das fast unmittelbar vorhergehende erste (bei G) über? Hier hätte er die kürzeste Strecke zurückzulegen, hätte zugleich den gelegensten und stärksten positiven, aktiven Gegenpol: denn das zweite c können wir als passiv ansehen.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Linie des Beisp. VI, bezw. den Baß des Beispiels VII, läßt uns die hohe Differenziertheit von Weg und Rückweg bewundern. Nur daß es auch hier wieder gilt, Zweck und Grund zu unterscheiden. Natürlich wäre es weit weniger schön, wenn nun der Baß von dem c an wieder dieselben Schritte abwärts machte, die ihn hinaufgebracht hatten. Welche Kräfte aber leiten ihn zu dem andern, gewünschten Verhalten? Dieser Frage entheben wir uns damit nicht, daß wir die Geigen für die Linie des Unisonos verantwortlich machen.

Nun, ein altes Gesetz, das nicht damit erledigt war, daß man es eine Weile vergessen hatte, lautet: Abwärts und Aufwärts unterscheiden sich nicht nur räumlich, sondern auch dynamisch; daß der befreite Drang zur Tiefe sich nicht mit chromatischen Schritten einläßt, daß das erwähnte zweite c (zu Ende des 14. Takts von VII), daß vollends die vorhergehenden durchgehenden Töne übersprudelt werden, das leuchtet so ein, daß wir jetzt vielmehr umgekehrt fragen: wie geschieht der von anderer, harmonischer Seite wieder gebotene Anschluß auch melodisch überzeugend; wie wird hier auch der Blick auf die Linie zufriedengestellt? Das Hauptsächliche vollbringt die Chromatik des 6. Takts nach G (des 18. Takts in Beisp. VII). Selbst ohne harmonischen Sinn, weckt sie doch in dem Baß wieder das Bild seines harmonisch fruchtbaren chromatischen Aufstiegs, und bereitet damit die letzten, zugleich harmonisch und melodisch bedeutenden Schritte vor; ganz melodische Chromatik, so wie sie Bach gern anwendet, hemmt sie den Sturz, macht sie zugleich das letzte *f* und *fes* zum wichtigen Ereignis, macht sie wirksamer erinnernd, negativ geladen, zum andern elektrischen Pol. Diese in hohem Grad ursächliche Chromatik versäumt Bruckner aber auch nicht folgerichtig herbeizuführen. Die durch sie ausgesprochene und wirkende Hemmung entstand schon durch die Rückschläge auf das a, die die Figuren immer mehr auseinandergezerrt hatten. Je stärker sie damit eben dieses a betonten, desto glaubhafter splittert sich nun die erste Geige von dem Streichkörper ab, der hier in die Chromatik fällt und die Figur wieder verengt. Im nächsten Takt (dem siebten nach G) sammeln sich die Streichinstrumente wieder nach der dem Unisono vorhergehenden Ordnung: die erste Geige geht mit ihrer Gefährtin, die Bratsche schließt sich ihnen in freier Weise an, die Bässe mit den Celli haben wieder ihre Wucht und Schwere. Die Figuren der Geigen nehmen hier ein anderes

[1] Siehe Heft 11 des letzten Jahrganges.

Wesen an: die Töne sprühen erst wie willenlos umher, als nach einer Entladung (7. u. 8. Takt nach G) und gewinnen in der folgenden Periodenhälfte wieder Richtungswillen, und zwar zur Höhe. Lassen wir uns die Bedeutung der kleinen Variante des letzten Takts vor der Tonika nicht entgehen! Im übrigen das Nachbild der ersten Hälfte, ließe die zweite Hälfte der Periode für ihr Ende den Achtelgang es b g es b es erwarten, welche, dem zweiten Takt der Periode entsprechende Figur, um in das a einzulaufen, nur ihr letztes Achtel es mit g zu vertauschen hätte; ja man könnte sagen, daß sie so das gewollte a noch glätter erreichte: denn das verlassene b prägte sich weniger ein als das es, es würde zudem im folgenden Takt immerhin in der höheren Oktav als Nebennote zu a in Beziehung gesetzt, und das a, zu dem es von sich aus (abgesehen von der drohenden Quintenparallele) ginge, wird wenigstens von Blechbläsern gebracht; — wogegen eben das d (u. d), welches auf das es (u. es) folgen möchte, in der Tonika fehlt, und zwar bis zum letzten Akkordschlag. Das es, ohnehin kräftiger, auch näher gelegen, steht härter zu dem a, besonders da es zu Anfang des 3. Viertels auffallend wiederholt wird. Gewiß nimmt Bruckner diese maßvolle Gewaltsamkeit nicht etwa bloß in Kauf, sondern vielmehr zum Mittel, um den letzten Schwung in die Tonika energischer zu gestalten; aber auch ohne dieses überwöge der Vorteil der von ihm gewählten Fassung: der wiederholte Terzschritt weist auf das Stehenbleiben der Linie im folgenden hin; das nervöse Zittern befällt die Linie wie mit Notwendigkeit vor der Entscheidung; in ihm reflektiert sich aber auch das zerrende Hin und Her der Oktav in der Krise vor der vorletzten Entscheidung (6. T. nach G): wodurch sowohl die letzte harmonische Verengung der Figur wirksamer als auch der Wert der beiden Viertel, des zweiten und dritten dieses Takts (des zehnten nach G) gehoben, der ganze Takt gegenüber dem sechsten noch kräftiger erscheint. Man könnte sogar sagen, daß er auch noch auf das Folgende einwirkt, insofern als die Figurierung der Tonikaquint im Doppelschlag, im Umfang von g b, den nächstfälligen Rest des Es dur-Akkords enthält, wenn sie ihn auch nicht mehr als solchen ausdrücken darf; so daß wenigstens eine letzte Farbe des Es dur-Akkords in den D dur-Akkord hineinfällt, um freilich schnell vollends zu schwinden: womit es auch für die unveränderten Wiederholungen der Tonika und der Figur noch etwas, freilich Müheloses, auszurichten gäbe. Will man diese Auffassung als zu gekünstelt oder zu papieren abweisen, so werden doch manche mit mir die Nebentöne in der Doppelschlagfigur hier ernstlicher empfinden als die in derselben Figur zu Anfang des Scherzos. Bloß wegen des Fortissimo? Umgekehrt: dieses steht der Figur deshalb an, weil sie ernster geworden ist; desgleichen der Vortrag in prasselnden Tönen an Stelle des anfänglichen Legato, das die Figur mehr als eine Einheit zusammenfaßte! Nicht zufällig trat dieser härtere Vortrag schon da ein, wo der ersten langen Dominant die Tonika folgte (bei A, d. i. im 17. Takt des Scherzos, dann in der ebenso herbeigeführten Wiederkehr bei F): die auf der Tonika stehende Figur bekommt hier, eben auch in ihre einzelnen Töne hinein, mehr Kraft und Leben (auch sie könnte deshalb so gehört werden, als ob der Wind der vorhergehenden Dominant noch in sie hineinwehte). Bis dahin stand jeder Takt, der sie barg, unter einem Legatobogen [1]; bei A und F, d. i. eben beim Tonika-Eintritt, fallen die Bögen in allen Streichern weg; da aber Flöten und Klarinetten das Legato bewahren (und zugleich über zwei Takte ausspannen), so ist hier eine Mischung von Vortrag (deren sich auch Beethoven manchmal bedient), doch so, daß die Streicher den Eindruck bestimmen. Die herabstürzende Geigenfigur begleiten dagegen im Unisono die Holzbläser mit ausdrücklichem Stakkato, dem das Legato der mehr der Füllung dienenden Hörner noch weniger Abbruch tut. Eine weitere Phase bedeutet der abwechselnde Vortrag 8 Takte vor Buchst. B (Beisp. V, 9. Takt). Wieder, aber nicht in gleicher Weise, gemischt ist der Vortrag bei G, während des F dur-Akkords: die Achtel der Streicher wie Hagelkörner, die Marcatos der Posaunen und Trompeten wie rüttelnde Stöße, Schreie, die das Unisono vereinfachenden Legato-Tonleitergänge der Hörner und Holzbläser wie das Singen des Sturmwinds, dazu das Rufen, die langen Pfiffe des a: ein elementarer Aufruhr. Nach diesem behalten die Streicher ihre Achtel samt dem Vortrag bei, die Bläser haben teils gehaltene, teils kurz gestoßene Akkorde, aber kein Legato mehr.

Gegenüber dem Schluß der früheren Fassung, wie ihn der Klavierauszug wiedergibt (s. Beisp. VIII, dessen Anfang an die Stelle des 23. Takts von Beisp. VII käme), kann der der späteren Fassung nicht unbedingt als der bessere gelten. Seine Quintlage steht zu der Quintlage des ersten Akkords, der das Finale einleitet, in nicht ganz unbedenklichem Verhältnis (und Bruckner will ja, daß man einen Zusammenhang fühle!), das aber infolge der gänzlich verschiedenen Dynamik, Höhenlage, der mangelnden Quintverwandtschaft hier all seine Gefährlichkeit wieder verliert. Der frühere Schluß rechtfertigt sich auch als Wiederaufnahme des ersten Aufschwungs der Linie bei dem ersten Eintritt der Tonika, bezw. der entsprechenden Stelle der Wiederkehr: wenn man nicht umgekehrt sagen will, daß gerade die Tatsache der Wieder-

[1] Der Klavierauszug verabschiedet das Legato schon im 9. Takt des Scherzos, d. i. 8 Takte zu früh; so auch in der Wiederkehr. Die Mischung könnte er ohnehin nicht angeben, außer etwa durch eine Randbemerkung. Daß er den abwechselnden Vortrag 8 Takte zu früh bringt, wurde schon erwähnt.

kehr diese Wiederaufnahme entbehrlich macht! Vielleicht hat Bruckner in diesem Gefühl die Einfachheit gewählt; vielleicht auch, um mit der Lage des Anfangs (Beisp. IX) abzuschließen, da ihm der innere kleine Wesensunterschied zwischen Anfang und Ende genügte und sogar wichtiger war (gerade der Schluß in Oktavlage hätte diesen wieder übertönt!); vielleicht auch gab für die Wahl der endlichen Quintlage der Wunsch den Ausschlag, den Charakter des Vorüberrauschens dem Scherzo nicht eben noch am Ende halb zu nehmen, was er durch den hier wohl allzu soliden Schluß mit der Oktavlage anzurichten befürchten mochte.

Noch einige Worte zum Beschluß, die Periodik betreffend: Die halbe Periode, bezw. der eingeschobene $^2/_2$-Takt in Beisp. II A u. B werden ergänzt durch den letzten Schluß. (Man könnte auch sagen, das Zuviel hier wird dort durch das Schließen mitten in einer Periode ausgeglichen.) Da man aber weder eine bessere, noch auch nur eine ebenso gute andere Stelle für den Schlußakkord ausfindig machen könnte, so dürfen wir auch nicht denken, Bruckner habe nur addiert oder subtrahiert, damit auch äußerlich die Rechnung stimme. Es läßt sich nicht sagen, wo die Ursache, wo die Wirkung liegt. Der Schluß konnte den Halt des F dur-Akkords bei G bestimmen, oder umgekehrt dieser den Schluß (dann aber eben nicht nur seine Taktzahl, sondern auch seine Gestalt!); den verlängerten Halt wiederum veranlaßte der einperiodige Halt auf dem vorhergehenden Akkord, der im folgenden überboten werden wollte.

*

Berichtigungen zum 1. Teil dieses Aufsatzes in Heft 11 des 45. Jahrgangs:

Beisp. III a) *cis* (nicht c). Beisp. IV in der Klammer, unteres System: $\frac{g}{e}$ (nicht $\frac{e}{c}$). Text: Seite 276, rechte Spalte, 12. Zeile: *fährt* (nicht führt); Seite 278, linke Spalte, 10. Zeile: *halt* (nicht holt).

Hermann Ambrosius / Von Dr. Erich H. Müller

Als man etwa vor Jahresfrist hörte, Fritz Busch habe die „Faustszenen" von Hermann Ambrosius, ein abendfüllendes Werk, angenommen, so fragten viele wohl erstaunt, wer dieser neue Mann sei, dem ein Institut vom Range der Dresdener Staatsoper eines von nur vierzehn Symphoniekonzerten widme. Das Riemann-Lexikon versagte, wie so oft bei Lebenden, und nur wenig Eingeweihte wußten schon damals, daß sich hier ein ungewöhnlich starkes, natürliches Talent entwickle, das zu höchsten Erwartungen berechtigt. Der äußere Lebensgang von Ambrosius ist schnell umrissen. Er wurde in Hamburg am 25. Juli 1897 als Sohn eines hohen Postbeamten geboren, kam aber infolge Versetzung seines Vaters bereits früh nach Leipzig. Hier, wo er noch heute lebt, besuchte er die Petrischule, ein Realgymnasium, das er mit dem Reifezeugnis verließ. Bereits als Elfjähriger begann er seine musikalischen Studien in Klavier und Theorie bei Hans Griesch, dem bekannten und tüchtigen Elementarlehrer am Leipziger Konservatorium. Dieser Unterricht währte, bis Ambrosius 1914 als Kriegsfreiwilliger ins Heer eintrat, aus dem er erst nach dem Ende des Völkerkampfes ausschied. Er nahm unverzüglich seine musikalischen Studien wieder auf und wurde Schüler des Leipziger Dirigenten Alfred Szendrei, der ihn besonders in der Instrumentation unterwies. Am 1. April 1921 wurde er Schüler der Meisterklasse Hans Pfitzners an der Berliner Akademie, die er im Frühjahr dieses Jahres verließ. Nebenher studierte er an der Universität Musikwissenschaft und arbeitete an einer Dissertation über „Die Symphonien Louis Spohrs". — Als Komponist trat Ambrosius schon ziemlich früh hervor. Bereits 1915 erschienen als Op. 1 fünf Intermezzi (Verlag Georg Bratfisch, Frankfurt a. d. Oder), die sich frei von aller gesuchten Genialität halten und einen gesunden Sinn für klaren Aufbau zeigen. Sie lassen schon erraten, daß der Komponist gesundes Empfinden und inniges Gemüt genug habe, um dereinst aufhorchen zu lassen. Sicher entwickelte sich das Talent in einer Reihe bald folgender Werke, von denen einer Violinsonate (g), die nicht veröffentlicht wurde, besonders gedacht sei. Sie zeigt schon deutlich das Streben des jungen Tonsetzers, der seine guten Einfälle in ein entsprechend modernes, aber niemals modisches Gewand zu kleiden weiß. Er ist, wie auch seine späteren Werke zeigen, durchaus Melodiker, die aparte Harmonik spielt bei ihm eine untergeordnete Rolle; sie ist ihm gleichsam nur ein Schmuck der eigenartig ablaufenden melodischen Linie. Es würde hier zu weit führen, wenn jedes der fast 50 Werke, die der junge Künstler geschaffen hat, einer eingehenden Besprechung unterzogen würde. Erwähnenswert sind neben vier Symphonien, deren letzte im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen und bei Max Brockhaus (Leipzig) erscheinen wird, ein Orchesterwerk „Eleusisches Fest" Op. 8, ein Scherzo, das gleichzeitig mit der ersten Symphonie bei einem Jungleipziger Komponistenkonzert unter Alfred Szendrei und von Edwin Lindner durch die Dresdener Philharmoniker zur Aufführung gelangte und dem Komponisten starken Beifall brachte. Das Werk zeigt, daß in Ambrosius der deutschen Musik ein neuer Meister heranreift, dessen weitere Entwicklung man mit der größten Aufmerksamkeit verfolgen wird. Schon die formale Gliederung des Werkes bewies, daß hier eines von jenen seltenen ausgesprochen symphonischen Talenten sich entwickelt hat, wie wir augenblicklich in Deutschland wohl kaum einen zweiten besitzen. Gewiß wird eine strenge Kritik mancherlei an dem Werke zu tadeln wissen, die einen werden finden, daß die fast klassizistische Askese seiner Rhythmik langweilig sei; daß ihm die Würze der Kakophonie fehle, werden andere feststellen, und wieder andere werden seine Melodik nicht originell finden wollen, weil sie zu leicht faßbar und zu natürlich in ihrem Flusse ist. Blickt man aber tiefer, so sieht man, daß die klare Einfachheit der Rhythmik, die kühne, aber doch durchaus im Tonalen wurzelnde Harmonik und die schlichte, schöngeschwungene Melodik nicht wie bei zahlreichen zeitgenössischen Komponisten dem Verstand entspringen, sondern — wie jede wertvolle Musik — durchaus erfühlt sind, daß sie der Ausdruck einer Künstlerseele sind, die nur das in ihren Werken niederlegt, was sie als wahr und echt erfunden hat. Meisterliche Durcharbeitung und sichere Beherrschung der Form, die Ambrosius niemals sklavisch nachahmt, sondern dem Inhalt entsprechend abwandelt, geben mit dem in ihnen waltenden Ethos seiner Musik eine Größe, die an die Hans Pfitzners gemahnt. Es ist leider nicht möglich, hier eine ausführliche Analyse der Faustszenen zu geben, noch den zahlreichen Kammermusikwerken (6 Streichquartette, Klavierquartett und -quintett, Bläsersuiten, -sonaten, -trios und -quintetten, 4 Klaviersonaten, Lieder etc.) gerecht zu werden. Es sei aber immerhin besonders darauf hingewiesen, daß es äußerst fesselnd ist, dem Formproblem in Ambrosius' Schaffen nachzuspüren. Er

strebt darnach, die vier Sätze der Symphonieform zu einer größeren Geschlossenheit zu bringen. Den ersten Versuch dazu machte er bereits in seiner ersten Symphonie, kam aber in der zweiten und dritten wieder davon ab. In der vierten scheint ihm eine Lösung



Hermann Ambrosius

des Problems gelungen zu sein. Er gestaltete den ersten Satz dreiteilig mit zwei kontrastierenden Themen; die Hauptsache aber bilden die Überleitungen von einem Thema zum anderen, indem sie das eine Thema sich logisch entwickeln und das andere natürlich daraus hervorgehen lassen, teils als Lösung, teils als Höhepunkt. Der Schlußsatz greift dann zu den Themen des ersten Satzes zurück, die sich zwanglos in den Rahmen der Form eingefügt haben, außerdem beansprucht er aber naturgemäß auch neues thematisches Material. Den Weg zu dieser Lösung versuchte er schon auf verschiedene Weise in seinen wohlgelungenen Kammermusikwerken. Sie alle zeigen das außergewöhnlich ernste Talent ihres Schöpfers und seine außerordentliche Fruchtbarkeit. Und es ist wohl wahr, wenn Hans Pfitzner dem Tonsetzer in sein Abgangszeugnis schrieb: daß ihn seine zahlreichen hervorragenden Eigenschaften „schon jetzt in die Reihe der besten lebenden Komponisten stellen". An unseren Künstlern ist es, dem Publikum zu zeigen, welche herrlichen Werte in den Werken des Komponisten schlummern, indem sie sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit für ihn einsetzen.

*

Musik im Haus

Ein heimliches Gruseln überfällt einen gewöhnlich, wenn man Literatur für Hausmusik in die Hände bekommt. Was da immer und immer wieder auf den Markt (und von da leider ins Haus) gelangt, ist entweder flache, billige und fadenscheinige Ware oder es sind die bekannten „ollen Kamellen", die hier genau so regelmäßig und zäh wiederkehren wie Kuhlau und Clementi in den Klavieralben für die Jugend oder Czerny in den Klavierschulen und Etüdenheften. (Zudem bleibt es in diesen Sammlungen fast ausschließlich bei Klaviermusik und Liedern.) Diese langweiligen, muffigen, z. T. ganz minderwertigen Ausgaben haben ihr gut Teil Schuld an der Verflachung des musikalischen Geschmackes in weiten Kreisen. Was einem so täglich an Musik aus den Häusern entgegentönt, zeugt von bedauerlicher Urteilslosigkeit und einem erschütternden Tiefstand des Geschmackes. Glückliche Einfamilienhäusler, die nicht täglich aus vier Stockwerken „musikalische Edelsteine" und ähnliches Gerümpel ertragen müssen! Übrigens eine Frage: wieviel Musiklehrer tun wohl in dieser Hinsicht: in der Geschmackserziehung und Urteilsbildung ihrer Schüler etwas? Instruiert man (auch in den Musikschulen) die Schüler über Hausmusik und über Schundmusik? Denn darüber ist doch wohl kein Lehrer im Zweifel, daß die Mehrzahl der Schüler ein Bedürfnis nach Musik weit über die im Unterricht gebrauchte Literatur hinaus hat.

Erfreulicherweise gibt es aber zwei Unternehmungen, die in vorbildlicher Weise für eine echte Hausmusik kämpfen und denen es hoffentlich gelingen wird, in allmählichem Vordringen die Übelstände zu beseitigen. Die eine ist jene aus der Wandervogelbewegung hervorgegangene Gemeinde, die sich für das alte Volkslied und die Lautenmusik enthusiastisch eingesetzt und in Erweiterung ihres Gesichtskreises sich um musikalische Bildungs- und Erziehungsfragen große Verdienste erworben hat. Der führende Kopf ist *Fritz Jöde*, ihre Zeitschrift „Die Musikantengilde" (Verlag Julius Zwißler in Wolfenbüttel, wo auch eine Fülle von guter Haus- und Lautenmusik erschienen ist).

Ganz unabhängig und selbständig davon hat *Johannes Hatzfeld* eine Sammlung „Musik im Haus" (im Volksvereinsverlag zu M.-Gladbach) aufgebaut, die schon deshalb eine kulturelle Tat bedeutet, als zeitgenössischen, z. T. noch unbekannten Tonsetzern darin ein breiter Raum gewährt wird. Wer die Schwerfälligkeit des Publikums und besonders sein Mißtrauen neuen, unbekannten Werken gegenüber kennt, der weiß, was Hatzfelds Unternehmen in dieser Hinsicht bedeutete. Es ist deshalb eine Freude zu sehen, wie diese prachtvolle Sammlung wächst und wächst, also Erfolg hat. (Auf die Hefte 1—6 habe ich früher schon, in Heft 18 des 43. Jahrgangs, hingewiesen.)

Den Grundstock der Sammlung bilden die Volksliederausgaben. Sie seien vollständig aufgezählt, um einen Überblick über die Großzügigkeit und Reichhaltigkeit der Anlage zu geben: Heft 1: Elf Volkslieder für zweistimmigen Kinderchor mit Klavier, Heft 5: Haidl-bubaidl, Volkskinderlieder für ein- bis dreistimmigen Kinderchor mit Klavier (bearb. von Gottfried Rüdinger), Heft 6: Heisa der Mai, ein Kränzlein Lieder aus Pelizäus Singebuch für drei- und vierstimmigen Frauenchor (bearb. von Joh. Hatzfeld), Heft 10: Et waßen twei Kunnigeskinner, westfälische Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor (gesetzt von Joh. Hatzfeld), Heft 12: R'edl di re, zwanzig sauerländische Volkslieder, für Männerchor (Joh. Hatzfeld), Heft 14: Das Brünnele, deutsche Volkslieder für gemischten Chor (Hatzfeld), Heft 16: Der Maibaum, Volkslieder für gemischten Chor (Rüdinger), Heft 18 a und b: Weihnachtslieder aus Tirol und Bayern, für ein- bis dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Begleitung des Klaviers oder der Gitarre (Rüdinger), Heft 27: Spinnstube, Ein Liederabend (eine Reihe volkstümlicher Lieder, von Joh. Hatzfeld zu einem Zyklus zusammengestellt und durch eine Handlung zu einem Liederspiel verbunden), Heft 29: Deutsche Volkslieder, für Mezzosopran und Bariton mit Klavier (gesetzt von Othegraven) und zum Schluß Heft 37 mit vornehmlich niederrheinischen und bergischen Volksliedern mit Lautenbegleitung (Ströter und Seifert). Alle diese Hefte sind sorgfältig ausgewählt und für die verschiedenen Besetzungen trefflich gefaßt.

Eine zweite Gruppe dient der Neuausgabe alter Kunstmusik. Hier sind besonders zwei Hefte hervorzuheben: „Der Minne

Orden und Regel", sechs alte Minnesängerlieder für eine Singstimme mit Klavier, gesetzt von Otto Ursprung, einem ausgezeichneten Kenner alter Musik, der hier prächtige Gesänge vom „Unverzagt", von Walther von der Vogelweide, von Tannhäuser und Oswald von Wolkenstein in moderne Notation übertragen hat und als Heft 17 Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie, bearbeitet und herausgegeben von G. Schauerte, ein Band mit Chören von Haßler, Palestrina, Vittoria, Aichinger u. a. Auch ein Heft herrlicher schwedischer Lieder für eine Singstimme und Klavier (Heft 26), bearbeitet von Othegraven, sei genannt.

Die dritte Gruppe endlich umfaßt die Kompositionen zeitgenössischer Tonsetzer. Während hier einige bewußt volkstümliche Musik schaffen und dabei ein wirklich echtes Verhältnis zu ihr offenbaren, gehen andere ihre eigenen Wege, ohne doch die Grenzen einer Musik im Haus (besonders im Technischen) zu überschreiten. Nirgends trifft man in dieser Sammlung jene fatale Art von Hausmusik an, die anstatt einfach und gediegen zu sein, technisch primitiv und inhaltlich flach ist. Auch hier zeigt sich der weite und außerordentlich zielsichere Blick des Herausgebers. Die Vielseitigkeit des Programms ist erquickend: geistliche und weltliche Musik, Ernstes und Heiteres in den verschiedensten Besetzungen. An geistlicher Musik (wohlgemerkt fürs Haus!) hat Joseph Haas seine, hier schon früher ausführlich gewürdigten köstlichen Krippenlieder (Heft 3) und die zartbeschwingten zehn Marienlieder (Heft 30) beigesteuert. Von Gottfried Rüdinger stammt die sehr amüsante, waschechte und krachlederne „Truderinger Kirchweih", ein Reihen bayrischer Bauerntänze für Klavier (Heft 7). An seinem „Exotischen Guckkasten" gefällt mir eigentlich nur der famose Titel; die Exotik kommt doch zu sehr aus der Gegend ums Schwabinger Bräu her, wohingegen die „Truderinger Kirchweih" eine viel nettere (und obendrein rassereine) „Exotik" ist. Die beiden Hefte ernster Musik von Rüdinger gehören mit zum Besten der ganzen Sammlung. Ein Liederkreis für eine Altstimme und Klavier „Spätblau" nach Hermann Hesse (Heft 8) nimmt nicht nur durch seine schöne, ganz vokal empfundene Melodik und die bei aller Einfachheit ausdrucksvolle Klaviergestaltung ein, sondern verrät auch in der vollkommenen Anpassung an die schwermütigen Dichtungen Hermann Hesses einen feinfühligen Lyriker. Die Träumereien für zwei Violinen „Aus der Dachstube" (Heft 11) sollten nicht nur ihres Eigenwertes wegen Verbreitung finden, sondern auch, weil auf diesem Gebiet (leichtere Duos für Violinen) immer noch Pleyel eine Art Monopol hat. Für zwei Violinen mit Klavierbegleitung findet sich eine Gesangsszene (Heft 15) von Adolf Pfanner, ein viersätziges Werkchen, das sehr sympathische Musik bietet und sicher Vielen Freude machen wird, zumal da es recht gut klingt. In dieses Gebiet der Kammermusik fällt noch eine gut gesetzte „Suite im alten Stil" für Violine und Klavier von J. B. Hilber (Heft 21) und eine „Romantische Abendmusik" für Streichquartett von Hansmaria Dombrowski, ein gefälliges kleines Quartett, das häuslichen Quartettvereinigungen empfohlen sei.

Wer weiß, wie wenig Gutes seit Jahren auf dem sehr ausgefahrenen Geleise der nicht konzertmäßigen Klaviermusik geschaffen wird (Joseph Haas mit seinen ganz ursprünglichen, herrlichen Hausmärchen steht da geradezu als Ausnahmeerscheinung da), der wird die „Rheinischen Tage" von Heinrich Lemacher freudigst begrüßen. Wie viel frische Musizierlust steckt in diesen drei Heften (Heft 20, 1.—3. Folge)! Lemacher ist Klavierromantiker, ohne doch ein Nachahmer vieler ausgezeichneter Vorbilder (von Schumann bis Jensen oder von Brahms und Reger) zu sein. Ob er ein Stimmungsbild oder eine Humoreske, ein Lied ohne Worte oder sonst ein Phantasiestück schreibt, immer überzeugt und fesselt er einen. Dabei überschreitet er nie die Grenze ins virtuose Gebiet, bleibt mit Geschmack und feinem Gefühl im Rahmen echter Hausmusik.

Dreier Liederhefte sei noch gedacht: eines Heftes von Hansmaria Dombrowski „Heimliche Quellen" mit einer Reihe stimmungsvoller Lieder (Heft 28), einer Sammlung von W. Schnippering (Heft 24), der ich persönlich nicht allzuviel Geschmack abgewinnen kann, und — den Kreis wieder mit Volkstümlichem schließend — eines Zyklus frischer, im Charakter ausgezeichnet getroffener Wanderlieder für drei- bis vierstimmigen Kinderchor (mit Klavier ad lib.) von Georg Nellius (Heft 23).

Was die „Musik im Haus" mit den ersten Heften versprochen hat, das hat sie mit den folgenden gehalten, so daß man mit Freude dem weiteren Ausbau der Sammlung entgegensehen kann. *H. H.*

*

Georg Friedrich Händel: „Tamerlan"

Uraufführung am Landestheater in Karlsruhe

Genau zweihundert Jahre nach ihrem Erstehen erlebte diese von musikalischen Schönheiten strotzende Händelsche Oper ihre deutsche Uraufführung. Allerdings in einem unsren Tagen nach Möglichkeit angepaßten Gewand, ein Gewand, das aber trotz allen redlichen Bemühungen nicht recht sitzen will. Hermann Roth und Anton Rudolph, die Erwecker der Mozartschen Jugendopern, haben es zugeschnitten. Dieser ist der Urheber des deutschen Textes, jener hat der Musik eine andere Form gegeben. Der Sinn der Handlung wurde durchaus beibehalten. Bajazet, der Türkenkaiser, ist nach einer verlorenen Schlacht mit seiner Tochter in die Gefangenschaft seines mächtigen Gegners, des Tartarenfürsten Tamerlan, geraten. Der Griechenfürst Andronikus, ein Verbündeter Tamerlans, bestimmt seine Braut Asteria, die Tochter Bajazets, den Herrscher um die Freiheit ihres Vaters zu bitten. Bei dieser Gelegenheit entbrennt Tamerlan in heftiger Liebe für die schöne Asteria und begehrt sie zur Gattin, trotzdem er ein Verlöbnis mit der Fürstin von Trapezunt, Irene, bereits eingeleitet hat. Mißverständnisse, Intrigen beschwören nun ein ganzes Heer konstruierter Verwirrungen herauf. Asteria glaubt sich von ihrem Verlobten verraten, nimmt die Werbung Tamerlans an in der heimlichen Absicht, ihn in der Brautnacht zu töten. Bajazet ist zu stolz, um seine Freiheit um diesen Preis anzunehmen, verstößt sein Kind und lehnt die gebotene Bruderhand Tamerlans ab. Irene macht ihre Rechte geltend. Asterias Racheplan wird aufgedeckt, Bajazet vergiftet sich, um der weiteren Erniedrigung durch Tamerlan zu entgehen, dieser, durch den Tod des Stolzen erschüttert, entläßt Asteria und ihren Verlobten aus seinem Lande und vermählt sich mit Irene. Diese verworrene Handlung unserem heutigen Empfinden näher zu rücken, ist keine leichte Aufgabe. Anton Rudolph kam mit einem gewissen Glück der Lösung nahe, obwohl mir scheinen will, als ob die oft gar modernen Redewendungen nicht immer zu dem würdig-strengen Stil der Händelschen Musik passen wollten. Roths Arbeit bestand in einer vollkommenen Neugestaltung der Secco-Rezitative. In ihnen spielt sich ja die Handlung ab und den beiden Autoren ist es gelungen, Momente von stark dramatischer Schlagkraft zu erreichen, doch immer erkauft mit einem kleinen Seitensprung aus der eigentlichen Händelschen Linie. Die Arienreihe, aus der die ganze Oper besteht, ist eine Kette von unsagbaren Schönheiten. Und doch vermißt unser heutiges Ohr den lebegebenden Faktor, das Ensemble. Roth hat, um den Fluß der Handlung nicht allzusehr zu hemmen, an den Arien meist das Da capo und ab und zu sogar den Mittelsatz gestrichen. Ich halte dies für keinen Fehler, es mußten Opfer gebracht werden, um auf der andern Seite Erträglichkeit zu erzielen. Bewegen sich die Arien ganz in der überlieferten Form, so hat sich der Dramatiker

Händel ein unsterbliches Denkmal mit der musikalischen Gestaltung der Sterbeszenen Bajazets gesetzt. Ein mit Orchester begleitetes Rezitativ, zum Arioso hinneigend, wirkt in seiner schlichten und doch kühnen Harmonik und dem phantasievollen und doch linearen Aufbau so faszinierend, daß ich im Sinne an ein anderes Beispiel in der Opernliteratur erinnert wurde, an das Erscheinen des Komturs in Mozarts Don Juan. Hier wie dort liegen Wurzeln zum künftigen Musikdrama, hier wie dort redet das Genie, das über seine Zeit hinauswächst, seine Sprache. Um dieser Szene willen lohnt sich die Wiedergeburt der „Oper" Tamerlan, ohne sie hätte es eine gelegentliche Aufführung der Arien im Konzertsaal auch getan; der Musikfreund hätte genau so seine Freude an der blühenden Melodik und dem kräftigen Rhythmus der Händelschen Kunst gehabt. Ob der Durchschnitts-Theaterbesucher auch seine Freude hat, bezweifle ich trotzdem. Händelsche Opern werden immer eine Delikatesse für solche bleiben, die imstande sind, ihre Begriffe von dramatischer Kunst auf eine ganz andere Basis zu stellen; es gehört für uns Heutige eine starke Dosis Selbstverleugnung dazu, die Langstieligkeiten der Handlung über uns ergehen zu lassen.

Die Aufführung war aufs sorgfältigste vorbereitet. Operndirektor Cortolezis dirigierte mit großem Verständnis für den Stil des Werkes, Intendant Volkner wußte als Regisseur durch streng symmetrische Einteilung der Bewegungen auf der Bühne höchste Konzentration zu erzielen und Direktor Burkard hatte gigantische Bühnenbilder gestellt. Die fünf handelnden Personen hatten durchaus würdige Vertreter gefunden. Als besonders den Händel-Stil erfassend traten Dr. Hermann Wucherpfennig (Tamerlan), Viktoria Hoffmann-Brewer (Andronikus) und Hedy Iracema-Brügelmann (Irene) hervor.

Margarete Voigt-Schweikert.

*

Musik- u. Theaterfest an der Wiener Staatsoper:

„Don Juan" von Gluck — „Die Ruinen von Athen" von Beethoven

Im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien sollten — so lautete ihr schönes Programm — möglichst viele einheimische Musiker und Dichter zur Uraufführung gelangen. Es war allerdings nicht leicht, die Einwilligung des Finanzministers zu erreichen — aber endlich gelang es nach langem Handeln und Verhandeln doch und die Staatsoper konnte nun gleich mit zwei Uraufführungen kommen, freilich von Autoren, die längst nicht mehr unter den Lebenden weilen und auch keiner Förderung mehr bedürfen! Beethovens 1811 nach einem schwachen Text von Kotzebue komponiertes Festspiel „Die Ruinen von Athen", das zur Einweihung eines neuen Theaters in Budapest geschrieben wurde und von dem bloß der allgemein bekannte türkische Marsch und ein exotisch schlagkräftiger Chor der Derwische wert waren, erhalten zu bleiben, hat Hugo von Hofmannsthal mit einem neuen Text versehen. Er ist zwar von der Bühne herab nicht immer recht verständlich, weiß aber im Vorwort seine Absichten pathetisch zu verkünden. Ein deutscher Dichter sucht um 1800 Athen, die Stadt seiner Träume, auf: er findet sie verfallen, seufzend unter dem Joche der Janitscharen. Er, der wie Byron aussehen und wie Goethe empfinden mag, versenkt sich nun so sehr in Visionen der klassischen Vergangenheit, daß er im folgenden Bilde schon als mythologischer Halbgott griechische Tänze und Panathenäen erlebt, um sich schließlich mit — Pallas Athene persönlich! zu vermählen. Zu dieser keineswegs tiefsinnigen Entwicklung hat Richard Strauß die Musik des viel älteren Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus" verwendet, von dem nur die Mozartsche Ouvertüre lebendig geblieben ist, die auch den Abend einleitete. Im übrigen ist diese Musik, trotzdem sie zeitlich nahe der Eroika entstanden ist und ein Motiv daraus auch zum Tanzen benützt, recht schwach. Die Zusammenstellung zweier stilistisch und qualitativ so ungleichen Werke, noch dazu verbunden durch ein von Strauß mit Benützung von Themen aus der Dritten und Fünften Symphonie ziemlich stillos komponiertes Melodram, etwa eine Alpensymphonie von Beethoven, ergibt denn auch kein rechtes künstlerisches Ganzes. Um so einheitlicher wirkt das Ballett von Gluck, das nach einer symbolischen Einleitung — zahllose Typen der Weiblichkeit sinken in Don Juans unwiderstehliche Arme — mit wirkungsvoller Einfachheit die Szenen der Pantomime aneinanderreiht: Serenade, Duell, Ball, das Festmahl und das Erscheinen des steinernen Gastes, die Einladung in die Gruft und die Höllenfahrt zeigen den Meister Gluck als großen Reformator und besonders die Schlußszene ist ganz prachtvoll gelungen. Einige Auslassungen, Umstellungen und Einfügungen anderer Gluckscher Musik gereichten der dreißig Nummern umfassenden Partitur trotz des Bedauerns der Historiker nur zum Vorteil.

Darstellung und Ausstattung beider Werke, um die sich die Herren Roller, Oberregisseur Turnau, Ballettmeister Kröller und am Dirigentenpult Richard Strauß selbst sehr erfolgreich bemüht hatten, waren farbig und prunkvoll; der Hain mit den mythologischen Gestalten im zweiten Bilde der „Ruinen von Athen" von wundervoller, bildhafter Schönheit, die Kostüme der Damen im „Don Juan" zwar etwas stillos, zum mindesten in jener oberen Hälfte, die nicht vorhanden war — aber immerhin war der Eindruck dieser Stillosigkeit ein solcher, daß man sich mit ihr noch am besten befreunden konnte. Und so mag denn dem Werk, bei dessen Genuß das Auge velleicht noch mehr auf seine Rechnung kommt als das Ohr, eben dadurch eine gewisse Lebensdauer über das Fest hinaus beschieden sein.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke Friedrich Nietzsches

Man weiß, was für eine große Rolle die Tonkunst in Friedrich Nietzsches Leben gespielt, wie sie besonders auch auf sein ganzes literarisches Schaffen eingewirkt hat. Bekannt ist auch, daß er sich zeitweise selbst leidenschaftlich dem Tonschaffen ergab und von seiner musikalischen Sendung überzeugt war. Dieser Tondichter von Rang war er nun freilich nicht. Oder vielleicht besser: noch nicht. Aber vielleicht hätte er ein solcher werden können, wenn ihm eine konsequentere Ausbildung seiner zweifellos starken Anlagen von Jugend auf vergönnt gewesen wäre. Das war schon aus den Musikstücken, die bisher von ihm veröffentlicht worden sind, ersichtlich: in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschien bei E. W. Fritsch in Leipzig sein „Hymnus an das Leben" für gemischten Chor und Orchester (nach Worten der Lou Andreas-Salomé), die einzige von Nietzsche selbst veröffentlichte Komposition; nach seinem Tode als Beilagen zu literarischen Werken ein paar kürzere Musikstücke. Da wird nun die Mitteilung allgemein überraschen, daß im Weimarer Nietzsche-Archiv noch allerhand unveröffentlichte musikalische Werke Nietzsches aufbewahrt werden, Lieder, Instrumental- (Klavier- und Orchester-) Musik, und daß diese Werke nunmehr im Druck erscheinen sollen. Dr. Georg Göhler (Altenburg) wurde mit der Herausgabe beauftragt; den Verlag hat die Firma Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig übernommen. Der erste Band, dessen Erscheinen bevorsteht, enthält 16 Lieder mit Klavierbegleitung nach der eigenen Handschrift des Verfassers (einschl. zweier mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe) auf Texte von Klaus Groth (2 Lieder), Friedrich Rückert (Aus der Jugendzeit), Hoffmann von Fallersleben (1), Chamisso (3), Petöfi (5), Lou Andreas-Salomé (Entwurf zum „Hymnus an das Leben", der

hier also nur für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt und „Gebet an das Leben" betitelt ist); ferner eine Skizze zu einem Liede „Sonne des Schlaflosen", dessen Dichter Göhler noch nicht zu nennen vermag, sowie zwei musikalische Fassungen von Nietzsches eigenem Gedichte „Junge Fischerin", „zweifellos das interessanteste und geistig bedeutendste von Nietzsches Liedern, das in manchen Manieren ... an Brahms erinnert" (Göhler im Nachwort zu dem Bande). Von sonstigen bemerkenswerten Einzelheiten sei noch mitgeteilt: Die Lieder stammen aus den Jahren 1861—65, nur das „Gebet an das Leben" vom August/September 1882. Auf der Reinschrift des Stückes „Da geht ein Bach" (nach Groth) steht als Widmung „Meiner Tante Rosalie"; auf dem Liede „Aus der Jugendzeit", das sich neben der Vertonung Radeckes hören lassen kann: „An Fräulein Anna Redtel" unter der Überschrift des Liedes „Wie sich Reben ranken" (nach Hoffmann von Fallersleben): „Meiner lieben Tante als Gruß". Vier weitere Lieder, die zu einem Widmungsexemplar zusammengebunden sind („Gern und gerner" nach Chamisso, „Ständchen" nach Petöfi, „Beschwörung" nach Puschkin, „Nachspiel" nach Petöfi) sind Frl. Marie Deussen gewidmet; ein weiterer Band, der unter andern drei von diesen Liedern noch einmal bringt, wurde „als Weihnachtsgabe an Mutter und Schwester von Fr. W. Nietzsche im Dezember 1864" dargebracht. Der Stil von Nietzsches Liedern ist frühromantisch; besonders wird man häufig an Robert Schumanns Musizierart erinnert, was sehr auffällt, ja stutzig macht, da doch Nietzsche den großen Romantiker einmal als „süßlichen Sachsen" abgetan hat: „Ich habe eigens aus Ingrimm gegen diesen süßlichen Sachsen eine Gegenouvertüre zum Manfred komponiert, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehen: das sei Notzucht an der Euterpe" (Ecce homo S. 36). Wenn auch aus mancherlei Unbeholfenheiten des Satzes und der Form die künstlerische Unfertigkeit Nietzsches offenbar wird, so überrascht er mancherorts mit Feinheiten und — für damals auch — Kühnheiten, die wohlberechnet sind, und der Musiker muß nur bedauern, daß der große Philosoph seine musikalischen Fähigkeiten nicht weiter ausgebildet hat. Göhler hat die Stücke mit allen Unbeholfenheiten und Ungenauigkeiten der Urschriften wiedergegeben. Um aber die besten, die es verdienen, auch in weiteren Kreisen gekannt zu sein, dem praktischen Gebrauche zugänglich zu machen, erscheinen gleichzeitig und im gleichen Verlage „Sieben ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung" in Einzelnummern. Der Herausgeber hat daran nur geringfügige Änderungen vorgenommen, und wie hoch sie zu bewerten sind, sagt er am Schlusse seines Nachwortes: „Die Lieder gehören in jedem Falle zu den besten Leistungen, die wir von Liebhabern der Musik besitzen, und stehen weit über vielen, was von so manchem Berufsmusiker geschrieben und veröffentlicht worden ist." Dr. *Max Unger*.

MUSIKBRIEFE

Budapest. Die diesjährige Spielzeit des Kgl. ung. Opernhauses wurde mit einer Wiederholung der erfolgreichen ungarischen Novität des Vorjahrs, mit Eduard Poldinis „Hochzeit im Fasching" eröffnet. Dem seine große Beliebtheit nicht zum geringsten Teil seiner vorzüglichen Darstellung verdankenden Dreiakter liegt eine geschickt gearbeitete, volkstümliche Textdichtung von Ernst Vajda zugrunde. Der musikalische Stil des Werkes ist zwiespältig, verfolgt in seiner Ortsschilderung zigeunerisch-ungarische, in seiner Lyrik Massenet-Wagnersche Richtung, ist jedoch sehr bühnenwirksam und trifft einen launisch beschwingten Lustspielton mitunter recht glücklich. — Die unter Leitung Dr. Ernst v. Dohnányis stehende Philharmonische Gesellschaft veröffentlichte kürzlich das Programm ihrer dieswinterlichen zehn Orchesterkonzerte, das — wie schon im Vorjahr — jegliche deutsche Neuheit vermissen läßt. Der Verein, dessen ausländische Novitätenauslese sich auf je ein unrepräsentatives Werk von Manuel de Falla und Igor Stravinsky beschränkt, wird von der öffentlichen Meinung seiner Ziel- und Planlosigkeit wegen heftig angegriffen. Mit Genugtuung ist allein die Berufung des Gastdirigenten Erich Kleiber zu begrüßen, der das neunte Konzert: Mahlers Dritte Symphonie, dirigieren und hernach im Rahmen eines außerordentlichen Konzerts einen lang entbehrten Mozart-Abend veranstalten wird.

*

Nürnberg. Als ein Ereignis von besonderer Bedeutung ist aus der letzten Zeit die Erstaufführung der „apokalyptischen Symphonie" von dem Münchner Akademie-Direktor v. Waltershausen hervorzuheben. Mit dieser Tat hat sich die Vereinigung „Kunst dem Volke", an ihrer Spitze der musikalische Leiter Prof. Dr. Stier sehr verdient gemacht. Der Erfolg war unter der Führung des Komponisten trotz nur zweier Proben ein ganz hervorragender. Der durch den Namen bezeichneten in der bildenden Kunst mehrfach ausgebeuteten Idee der Apokalypse entspricht der Aufwand an orchestralen Mitteln in der einsätzigen Symphonie. Diese sind in ihrer Verwendung und Verschmelzung ebenso souverän behandelt wie die an die klassische Form gebundene Satztechnik. Die Klangwirkungen weisen die volle Ausnutzung aller Mittel einer stark zündenden neuzeitlichen Sprache auf. Der Komponist, unter dessen Leitung auch Udo Hußla Pfitznersche Orchesterlieder mit beseeltem Ausdruck sang, wurde lebhaft gefeiert. — Der für Bayreuth verpflichtete dänische Heldentenor Lauritz Melchior versetzte die von der Kraft und dramatischen Wucht seiner Stimme hingerissenen Besucher der „Cavalleria" und des „Bajazzo" in einen wahren Begeisterungstaumel. Der Vergleich mit Caruso ist allerdings schon deshalb hinfällig, weil der Stimme der erforderliche Ausgleich nach der lyrischen Seite hin fehlt. — Als nicht vereinzelt dastehendes Zeichen einer allmählich weichenden einseitigen und engherzigen Einstellung der Nürnberger Konzertveranstalter und -Besucher verdient die begeisterte Aufnahme der II. Mahler-Symphonie noch Erwähnung, deren sich immer mehr enthüllender Gehalt vom philharmonischen Orchester unter ihrem impulsiven Führer Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner aufs glänzendste beleuchtet wurde. — Von Solisten brachte die aus der Liszt-Schule hervorgegangene ungarische Pianistin Alice Ripper, die mit Werken von Bach, Schumann und Liszt Proben ihrer virtuosen Kunst gab, Grüße aus einer nicht allzu fernen glanzvollen musikalischen Kunstepoche. — Verdiente Anerkennung fand August Scharrer mit der Uraufführung seines Orchesterwerkes „Thema, Veränderungen und Scherzo", Op. 32, das sich vor allem durch Flüssigkeit der musikalischen Schreibweise und reizvolle orchestrale Klangwirkungen auszeichnet. — Arnold Ebel, der Leiter des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" stellte sich an einem umfangreichen, von dem Nürnberger Prof. Peter Gras veranstalteten, eigenen Abend als ein Komponist von urgesunder musikalischer Sprache, und trotz seiner unverkennbaren Beeinflussung durch Brahms, von durchaus persönlicher Note vor. Die von Peter Gras und Frau Ruth Gras-Ulrich mit musikalischer Intelligenz und Wärme gesungenen Lieder beanspruchen dank ihrer trefflich gezeichneten Gesangslinie und des prächtig charakterisierenden Klaviersatzes besondere Wertschätzung. Prof. Kurt Schubert (Berlin) war den Ebelschen vornehmen und tiefgründigen Klavierwerken ein vortrefflicher Interpret, und Peter Gras leitete das Hebbelsche Requiem, eine kontrapunktisch sehr wertvolle und klanglich farbenprächtige Chorschöpfung, mit Verständnis und Feinfühligkeit. Der Abend war für den Komponisten und die Ausführenden ein voller Erfolg. — Sehr eindrucks-

voll gestaltete sich in der Oper die Erstaufführung der „Frau ohne Schatten" von Richard Strauß. Es war auch hier wieder in erster Linie das Verdienst des Dirigenten, Ferd. Wagner, dieser von der Fülle kraftstrotzender und vielfarbiger Musik fast überquellenden Oper zum glänzendsten Siege an unsrer Bühne verholfen zu haben. Ihm zur Seite stand der Spielleiter Dr. Grüder, der mit der Verwertung der hochwertigen Bühnenbilder von Ludwig Sievert eine Szenerie schaffte, die von auserlesenem Geschmack und künstlerischem Verständnis zeugte. Die Hauptrollen waren durch Jank Hoffmann (Kaiser), Marg. Ziegler (Kaiserin), L. Löffler-Scheyer (Färbersfrau), K. Harbich (Färber), Lotte Dörwald (Amme) — letztere fast unübertrefflich — sehr angemessen besetzt. *Erich Rhode.*

*

Tübingen. Das Tübinger Musikleben zeigt eine erfreuliche und eine unerfreuliche Seite. Zu ersterem rechne ich die organisatorisch wie künstlerisch gleich wertvolle Persönlichkeit des Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Karl Hasse. Zu letzterem die ganze krasse Interesselosigkeit und Eigenbrötelei derjenigen Kreise, die in erster Linie dazu berufen wären, die Pflege wertvoller Musik mindestens durch den Besuch der betreffenden Konzerte zu unterstützen. Es ist bald notorisch, daß jeder Professor sein Steckenpferd von Leibkomponisten und eine eigene Kammermusikvereinigung vom vierhändigen Klavierspiel bis zum Klavier- und Streichquartett sich hält. So ist es nun Tatsache, daß ein Universitätsprofessor es für wichtiger hält, seinen eigenen Hausmusikabend nicht ausfallen und dafür das öffentliche Konzert des Akademischen Streichorchesters im Stich zu lassen. Ein großer Teil der Bevölkerung, darunter nicht zuletzt viele Farbenstudenten, begnügen sich mit der öden, seichten, in jedem Konzert mindestens einen Wagner spielenden Blechmusik. Die Männergesangvereine sind in künstlerischer Hinsicht allmählich ganz impotent geworden. Da bleiben noch die wenigen Konzerte auswärtiger Solisten übrig, deren Wert nicht überschätzt werden darf. Als Musikkritiker kennt man die Programme oft, ohne sie gesehen zu haben, von der ersten bis zur letzten Nummer auswendig. Erwähnen möchte ich aus den Konzerten des vergangenen Sommersemesters: Das Balalaikaorchester mit zwei sehr interessanten und (vor allem hinsichtlich der Ausführung) vorzüglichen Aufführungen; das Wendling-Quartett, das erstmals einen Hindemith brachte; ein neues einheimisches Klaviertrio mit Gertrud Ziegler-Hirzel (Klavier), Willi Lang (Violine) und Otto Gilbert (Cello) führte sich versprechend ein; als eine sehr tüchtige Vertreterin ihres Fachs lernten wir die Stuttgarter Pianistin Johanna Löhr kennen; ein Wohltätigkeitskonzert mit Klavierwerken von Bach, Haydn und Mozart gab Architekt K. Weidle von hier. Weitaus am wertvollsten waren je zwei Konzerte des Akademischen Musikvereins und des Musikinstituts. Im Hinblick auf Anton Bruckners 100. Geburtstag (4. September) hatte Prof. Hasse mit dem Akad. Musikverein das Te deum einstudiert. Das Orchester des Landestheaters spielte außerdem die IV. Symphonie (ursprünglich war die Achte vorgesehen). Das Soloquartett setzte sich zusammen aus den Damen Gertrud Braasch-Jena (Sopran), Herta Hellen-Holtz-Jena (Alt) und den Herren Wilh. Hiller-Stuttgart (Baß) und K. E. Jaroschek-Frankfurt (Tenor), der fast die Sache über den Haufen geworfen hätte. Orchester und Chor waren in vorzüglicher Verfassung und Prof. Hasse ein hervorragender Interpret Bruckners. Es war eines der schönsten und wertvollsten Konzerte der letzten Jahre. Ohne jeden Strich brachte Hasse die Partitur in restloser Schönheit heraus ohne unnötige Tempo-, Verkürzungs- und Steigerungseffekte. Vielen wird diese Aufführung unvergeßlich sein. Schließlich ist noch der Bach-Klavierabend des Pianisten Kempff (Pauers Nachfolger in Stuttgart) zu nennen (mit Frl. Klinckerfuß am zweiten Flügel), der einen ungewöhnlich starken Eindruck hinterließ. Gerade in einer so kleinen Universitätsstadt wie Tübingen springt die musikalische Unbildung und Halbbildung der weitesten akademischen Kreise einem um so mehr ins Auge. Es wäre endlich einmal an der Zeit, ernstlich mit dem fast das ganze Gymnasium ausfüllenden Philologenkrempel wenigstens insoweit aufzuräumen, als ein Teil dieser Zeit wahrlich besser und für das ganze Leben der studierenden Jugend wertvoller genützt werden könnte. Die griechischen und römischen Klassiker durchaus in Ehren, aber vergeßt auch eure deutschen Meister nicht! *A. K.*

*

Wiesbaden. Das nach dem Brand neu hergerichtete Staatstheater war kurz vor Beginn des Jahres 1924 mit „Lohengrin" wieder eröffnet worden. Es folgten im Lauf der Spielzeit noch Neueinstudierungen verschiedener Repertoire-Opern von Wagner, Verdi, Puccini, Bizet, d'Albert usw. soweit dies ohne „Erste Dramatische Sängerin" möglich war, denn unbegreiflicherweise hatte man die schönstimmige Emilie Frick ziehen lassen, ohne für eine geeignete Nachfolgerin gesorgt zu haben. Unsere „jugendlich dramatische Sängerin" Frl. Müller-Rudolph konnte sich wenigstens nicht ganz ohne Glück am „Fidelio" versuchen. Interesse weckte die Neubelebung von Verdis „Maskenball" und „Othello"; und sehr reizvoll war die „Erstaufführung" von drei Jugendwerken Mozarts: „Bastien und Bastienne" (wo nur leider Herrn Hagemanns Regie versagte), „Die Gärtnerin aus Liebe" und das Ballett „Les petits Riens". Einen verhältnismäßig großen Raum auf dem Spielplan beanspruchten die zum Teil von Hagemann mit besonderer Vorliebe neuinszenierten Operetten: „Fledermaus", „Prinzessin von Trapezunt", „Polenblut", „Der Opernball". Im Kurhaus ging es etwas bunt her, da der einheimische Dirigent Karl Schuricht sich wiederholt auf Gastreisen befand. An seiner Stelle wirkten als Gastdirigenten: der altbewährte Kapellmeister Gorter (Mainz), der uns unter anderem mit der symphonischen Suite „Tag und Nacht" von Josef Haas bekannt machte; der holländische Dirigent Martin Spanjaard (Arnheim), der sich für die glänzend gearbeitete „Ciaconna Gotica" seines Landsmannes Cornel. Dopper einsetzte; der französische Dirigent Th. Matthieu, der besonders für seine Compatrioten Debussy, Dukas und Berlioz temperamentvoll eintrat; der Russe J. Kischin, der Szenen aus Tschaikowskys „Eugen Onegin" in ziemlich fragwürdiger theatralischer Aufmachung vorführte. Als ein echt deutscher Enthusiast von entschiedener Willensmeinung und fortreißendem Schwung bezeigte sich Hans Weisbach (Hagen): er triumphierte mit Bruckners d moll-Symphonie, führte aber das Orchester auch mit sicherer Hand bei der schwierigen Begleitung des Pfitznerschen Klavierkonzerts, das, von Frau Kwast-Hodapp gespielt, nachhaltigen Eindruck hinterließ. Michael Balling (Darmstadt) dirigierte mit feinfühlender Hand eine „Serenade" und die „Es dur Symphonie" von Mozart und die „Il Re Pastore"-Arie, welche Birgitt Engell sang: „das war nun zum Entzücken gar ..." Schuricht selbst brachte uns, neben älteren klassischen Werken und Symphonien von Mahler, Brahms, Bruckner usw., auch einige Neuheiten, darunter „Nacht und Morgen" (für 2 Klaviere, Streich-Orchester und Pauken) von H. Zilcher und die „Archaischen Tänze" von Edw. Lendvai in freundlicher Erinnerung blieben. Den Schluß des Musikwinters machte dann Beethovens „Neunte" in einer von warmer Begeisterung getragenen Wiedergabe. — Die „Neue Musik" pochte energisch auch an die Pforten unserer Kunststätten. Den Bestrebungen des geistvollen Tonkünstlers Ed. Zuckmeyer (Mainz) ist das meiste zu danken: er hatte eine besondere Konzertgesellschaft für diesen Zweck gegründet. Kreneks Symphonische Musik für 9 Solo-Instrumente fesselte durch jugendliche Phantasie; noch wirksamer erschien Hindemiths Lieder-Zyklus „Die junge Magd" — wobei allerdings Tinny Debüsers Gesang ein gewichtig Wörtlein mitsprach. Von demselben Neutöner gab es weiterhin eine witzige — im langsamen

Satz auch ernst und tiefer greifende „Cello-Sonate“ (von Zuckmeyer und Cellist Feuermann hingebungsvoll gespielt) und eine „Sonate für Solo Violine“ von Ph. Jarnach, die unser Konzertmeister Bergmann so vollkommen beherrschte, als wäre es schon „alte Musik“. Aufmerksamkeit erregte die „Fantasia Contrapuntistica“ von Busoni und die „Phantastische Nachtmusik“ von Ernst Toch — beide in Bearbeitung für 2 Klaviere, welche unter den Händen des Künstlerpaares Bruch-Weiller (Mannheim) orchestralen Glanz entfalteten! Auch Klavierstücke von Toch und Hába, von den genannten Mannheimern einzeln vorgetragen, fesselten durch eine höchst spritzige Tonmalerei. Frei von verstimmender Exzentrizität geben sich die modernen Kompositionen von Lothar Windsperger: er brachte — selbst ein tüchtiger Pianist — mit seinen Mainzer Kunstgenossen eine fantasiereiche „Rhapsodie-Sonate“ für Klavier und Cello und ein charaktervolles, kraftsprühendes „Trio h moll“ zu Gehör. Auch seine von der geschätzten Altistin Lully Durenil-Alzen (Wiesbaden) gesungenen Lieder enthalten viel frisch Erfundenes und poetisch Empfundenes. — Selbstverständlich, daß im Juni zu Ehren des 60jährigen Rich. Strauß auch Wiesbaden seine Strauß-Feier veranstaltete. Die Staatsoper brachte neben „Salome“ und „Rosenkavalier“ auch „Ariadne auf Naxos“ hier zum ersten Mal in der neuen, sehr vorteilhaften Bearbeitung zur Aufführung; nur das Theaterorchester unter Leitung des Kapellmeisters Rother gab einen Strauß-Abend: als Novität wurde die von Strauß arrangierte und instrumentierte „Couperin-Suite“ (die nur ein bißchen zu lang ausgedehnt ist) sehr freudig begrüßt. Im Kurhaus fanden zwei große Strauß-Konzerte statt: zwei Orchester- und ein Kammermusik-Konzert. Die aufgeführten Werke — männiglich bekannt — fanden endlosen Beifall; ebenso die mitwirkenden Solisten: Elly Ney, welche die „Burleske“ mit förmlich aufregender Virtuosität meisterte, und Frau Cahier und Heinrich Rehkemper mit dem Vortrag Straußscher Gesangs-Kompositionen; nicht zum wenigsten wurde auch der Dirigent Karl Schuricht lebhaft gefeiert. — Nenne ich noch Aufführungen des „Messias“ und „Elias“ durch den „Cäcilien-Verein“ unter Mannstädts Leitung, die verschiedenen Lieder-, Klavier- und Kammermusik-Abende im „Verein der Künstler und Kunstfreunde“, die Konzerte unserer großen Männergesang-Vereine, die aus politischen Gründen in der ersten Hälfte des Winters schweigen mußten, und die Einzelkonzerte von E. d'Albert, Elly Ney und der hiesigen Klavier-Virtuosen Koczalski und Czarniawski, — so dürfte damit das Musikleben Wiesbadens letzter Zeit in seinen Hauptzügen skizziert sein. Nun ist schon alles sehr gespannt auf Otto Klemperer: er soll so eine Art Operndirektor werden. Keine üble Idee; umsomehr, als die Bestrebungen unseres Intendanten Hagemann bisher hauptsächlich auf schauspielerischem, weniger auf musikalischem Gebiet erfolgreich blieben. *O. D.*

*

Würzburg. In Würzburg wird viel musiziert; das ist sehr erfreulich. Weniger erfreulich ist, daß die Qualität der Leistungen der Quantität nicht die Wagschale hält, und am allerwenigsten erbaulich die Überschätzung, die sich in kunstübenden Kreisen da und dort bemerkbar macht. Wenn dieses ungesunde Streben (ungesund, weil die nötigen Voraussetzungen fehlen) nicht eingedämmt wird und jede Veranstaltung das Gepräge einer künstlerischen Tat erfährt, dann wird Würzburg zur musikalischen Kleinstadt herabgedrückt. Mehr Selbstkritik tut in erster Linie not! Zu den allgemein anerkannten Darbietungen gehören nach wie vor die Jahreskonzerte des Staatskonservatoriums, bei denen Symphonie und Kammermusik in erster Linie Pflege finden. Hermann Zilcher berücksichtigt dabei gebührend das Schaffen der Gegenwart. Das alljährliche Kirchenkonzert des Konservatoriums bot heuer die h moll-Messe von Joh. Seb. Bach, wobei erste Münchner und Frankfurter Künstler die Solopartien sangen. Ausschließlich mit einheimischen Kräften, Lehrern und reiferen Schülern des Staatskonservatoriums fand die Veranstaltung des dritten Mozart-Festes statt. Diese sommerlichen Konzerte haben deshalb einen besonderen Reiz, weil sie im Kaisersaal der Würzburger Residenz, einem Rokoko-Prunkraum von seltener Schönheit, stattfinden, also eine wunderbare Harmonie der bildenden und der klingenden Kunst schaffen. Die bei dieser Gelegenheit im Hofgarten veranstaltete „Nachtmusik“ gewährt ein anziehendes Bild aus jener Zeit, wo sich musikalische Aufführungen im Freien besonderer Beliebtheit erfreuten und für welche Zwecke gerade Mozart so Köstliches geschrieben hat. Die musikalische Leitung des Festes oblag Geheimrat Dr. Hermann Zilcher. Auswärtige Orchester kamen heuer leider nicht in unsere Stadt; aber ein Leipziger Tonsetzer von Ruf, Paul Graener, dirigierte in eigener Person sein Werk 60, Waldmusik für großes Orchester. Die ihm zuteil gewordene Ehrung galt auch dem Orchester des Staatskonservatoriums, das Hermann Zilcher in den vier Jahren seiner Wirksamkeit als Konservatoriumsdirektor systematisch ausgebaut und auf eine hohe Stufe der Leistungsfähigkeit selbst bei anspruchsvollen modernen Tonschöpfungen gebracht hat. Am gleichen Abend wurden Orchesterwerke Münchner Meister der Gegenwart aufgeführt: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied für großes Orchester, Op. 45 von Joseph Haas und Serenade für kleines Orchester, Op. 20 von Walter Braunfels. Richard Strauß findet hoffentlich eine nachträgliche Ehrung zu seinem vielerorts festlich begangenen 60. Geburtstage. Welchen Ansehens sich das Orchester des Würzburger Staatskonservatoriums erfreut, beweist die Tatsache, daß es mit bestem Erfolg auch auswärts, in Bamberg, Bayreuth, Kulmbach und Hof, gespielt hat. Unsere einheimischen Kammermusikvereinigungen, das Schiering-Quartett und die Bläservereinigung vom Staatskonservatorium, entsprechen den höchstmöglichen Anforderungen. Das „Weihnachtssingen“ und die „Geistliche Abendmusik“ mit Werken von Max Reger hat die Würzburger Madrigalvereinigung unter der Leitung von Prof. Schindler neuerdings zu einem Kulturfaktor ersten Grades im Würzburger Musikleben gestempelt. Mit einem den Abend füllenden Chorwerk, der „Schöpfung“ von Haydn, ist die Würzburger Liedertafel unter J. B. Zellers Leitung hervorgetreten. Ein Cassimir-Konzert machte uns mit Tonschöpfungen, Gesangs- und Instrumentalwerken von Heinrich Cassimir (Karlsruhe) und Lorenz Cassimir (Würzburg) bekannt. Einheimische und auswärtige Solisten bereicherten die Anzahl der Konzerte in erheblichem Maße. Möchten sie mehr der Kunst und weniger dem Selbstzweck dienen! — Opern hörten wir auch in diesem Jahre keine; doch hat Direktor Spannuth-Bodenstedt für die kommende Spielzeit den „Vollbetrieb“ des Theaters zugesagt. Wir erwarten von dem bewährten Künstler, dem wir die Veredelung des Schauspiels verdanken, auch in der Opernleitung ganz besonderen Feinsinn. *Georg Thurn.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Dr. Fritz Schröder: Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. (Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.)

Diese gründliche Arbeit hat das Verdienst, den Namen eines berühmten Geigers und beachtenswerten Komponisten vor Vergessenheit zu bewahren. Dr. Schröder hat umfangreiche sammlerische Arbeit vorgenommen, so daß man nun eine fast lückenlose Aufstellung über die zahlreichen, verschiedenen Schaffensgebieten angehörenden Werke Moliques besitzt. Ausführlich beschäftigt sich der Verfasser auch mit den örtlichen künstlerischen Verhältnissen an den Plätzen, wo Molique seine Ausbildung bekam (Nürnberg) und wo er später wirkte (Stuttgart und London). Der Stil Moliques, gewisse Eigenheiten daran, wie die Neigung zur

Chromatik, die Einflüsse, denen der Komponist unterworfen war, werden in das Licht kritischer Betrachtung gestellt. Gern stimmt man mit Dr. Schröder in der Bewertung der Moliqueschen Violinkonzerte überein und warum soll man ihm seine fast übertriebene Wertschätzung der Kammermusik des gediegenen Meisters verübeln? Wer nicht ein wenig Enthusiasmus mitbringt, kann andere nicht überzeugen. — Die Neue Musik-Zeitung hat in einer früheren Nummer schon darauf hingewiesen, daß sich im Besitze von K. Mus. Walther Schulz in Stuttgart reichhaltiges Material an Molique-Drucken und Erinnerungsgegenständen befindet. Außer dieser wertvollen Sammlung hat Dr. Fr. Schr. eine Reihe von Archiven und Bibliotheken in Anspruch genommen, so daß so ziemlich alle Quellen, denen nachzuspüren war, für seine Arbeit benützt worden sind. *A. E.*

*

Prof. Dr. *Ernst Kurth:* Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Max Hesse, Berlin 1923. 573 Seiten.

Wie der Lineare Kontrapunkt, so hat auch Kurths Romantische Harmonik in ganz kurzer Zeit die zweite Auflage erreicht. Dies ist bei einem so umfangreichen, tiefgründigen und strengwissenschaftlichen Werke ein Zeichen der Echtheit, dem kaum etwas zur Empfehlung beizufügen ist. Wir wollen also nur feststellen, daß die neue Fassung außer wenigen Änderungen eine beträchtliche Anzahl von Einfügungen aufweist, welche die einzelnen Punkte der Betrachtung neu beleuchten oder stützen. Solche zugesetzte Beispiele sind Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, ebenso auch Wagner selber und seinem Umkreise (Liszt und Wolf) entnommen. Besonders zahlreiche Ergänzungen liefern Bruckners Symphonien und Kirchenmusik. Außer den erwähnten Großen berücksichtigt der Verfasser eine stattliche Reihe neuerer Tonsetzer. Wir heben dies hervor, um dem Leser einen Begriff zu geben, welch große, schier unerschöpfliche Fülle des feinsten Gedankenstoffes ihn hier erwartet. Nach Riemanns Hinscheiden ist Kurth zu einem der angesehensten Theoretiker aufgestiegen. Sein Hauptvorzug scheint uns darin zu liegen, daß er seine Gedanken auf wählerisches Empfinden und starkes Erleben gründet. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Julius Korngold: Die romanische Oper der Gegenwart. Rikola-Verlag, Wien.

Wien hat stets eine Liebe für die romanische Oper gehabt. So etwas liegt im Blut, vererbt sich auf Generationen und läßt sich übrigens ganz wohl in Einklang bringen mit unparteiischem Verhalten. Gerade für letzteres geben diese kritischen Aufsätze Julius Korngolds den Beweis, denn wer etwa darin ein Ausspielen der deutschen Oper gegen die romanische finden wollte, würde vergebens suchen. Wir haben in dieser Reihe von vorzüglich geschriebenen, im besonderen das Stoffliche, in nächster Linie das Musikalische der besprochenen Opern, behandelnden Aufsätzen einen Führer durch ein über Italien, Frankreich sich erstreckendes Gebiet vor uns. Tschechei und Südslawien werden ebenfalls berührt. Zeitlich beginnt Giordano mit der Fedora (1901), die 1918 erschienene Janacek-Oper Janufa macht den Beschluß. Mit Hanslick gemein hat Korngold die gewiß selten zu findende Kunst, ein solch deutliches Bild der vorgenommenen Werke zu geben, daß es durchaus nicht nötig scheint, sie selbst gesehen zu haben, um dem Verfasser folgen zu können. Denn darüber wird ja kein Zweifel bestehen, daß von einem Dauerverhältnis etwa zu „Alt-Heidelberg" von Pacchierotti, aber auch zu Delibes oder Erlanger keine Rede sein kann. Aber ich möchte selbst diese Besprechungen nicht missen. Es ist vieles daraus zu lernen, besonders auch für den Kritiker, wenn auch der Hauptwert des Buches in seinen den berühmt gewordenen Schöpfungen gewidmeten Aufsätzen liegt, in dem was über Verdi, Puccini, Debussy u. a. gesagt ist. *A. E.*

*

Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels (2 Teile).

Der Verfasser hat seine bereits zu einem guten Namen gelangte und jetzt in 2. Auflage erschienene „Technik" durch ein gleichstarkes *zweites* Bändchen beträchtlich erweitert. Nunmehr beschäftigt er sich mit dem Staccato, dieser crux der meisten Geiger, mit den Doppelgriffen und dem Triller. In Winklers Ausführungen pflanzen sich die Überlieferungen der zur Weltberühmtheit gelangten alten Wiener Schule fort. Man ist gut beraten bei einem solchen Lehrer, der nicht nur die Fehler kennt, sondern auch sagt, wo ihre Quellen sitzen und der den Weg weiß, wie man sie vermeiden kann. Umständlichkeit ist in diesem Falle keine Untugend, es gibt Dinge, die man nicht oft genug wiederholen kann, auch ist es ein anderes, ob eine Erläuterung durch das gesprochene oder durch das geschriebene Wort geschieht. Die sehr empfehlenswerten Bücher sind im Rikola-Verlag (Wien) erschienen. *A. E.*

Neue Klaviermusik

Rud. Peters: 15 Variationen über ein eigenes Thema, Werk 10. 5 Klavierstücke Werk 11. Verlag Simrock.

Lebten wir in einem musikalischen Polizeistaat, so müßte die Komposition von Werken für zwei Klaviere zwar gefördert, dabei aber auf ein Jahrzehnt die Variationenform verboten werden; denn da sie schätzungsweise 90 v. H. der Literatur ausmacht, weiß man sich kaum zu helfen, wenn man ein oder gar mehrere Konzertprogramme nur mit „zweiklavierigen" Sachen aufstellt. Die Variationen von Peters sind nicht allzu schwierig, wirkungsvoll und doch niemals seicht. Im ganzen, also auch im Hinblick auf die fünf Stücke Werk 11, kann, wer Peters' frühere Werke kennt, über ihn kaum Neues sagen. Er war schon damals trotz seiner Jugend ein ehrlicher Könner, der Inhalt und Form wohl abzuwägen weiß. Nun wäre es aber an der Zeit, daß er sich von dem übermächtigen Brahmsschen Einflusse losmachte und einen eigenen Stil fände.

*

Emil Bohnke: Sechs Skizzen Werk 12. Verlag Simrock.

Von diesen Skizzen erinnern Nr. 3 und Nr. 5 in ihrer aphoristischen Kürze und bizarren Gestaltung an Schönbergs 6 kleine Stücke Werk 19; im ganzen sind sie aber doch blutvoller und klanglich geschmeidiger. Nach diesem kleinen Zwischengericht sollte Bohnke den Klavierspielern wieder einmal eine so kräftige Speise vorsetzen wie seine gewaltige Sonate Werk 10.

*

Ernst Toch: Burlesken Werk 31. Verlag Schotts Söhne.

An der dritten Burleske („Der Jongleur") des in Mannheim lebenden Österreichers Toch müssen die Pianisten ihre helle Freude haben. Wie selten schenken ihnen doch die deutschen Tonsetzer der Gegenwart solch ein klavieristisch glänzend gemachtes, elektrisierendes und noch obendrein geistvolles Stück! Die beiden anderen sind ebenfalls persönlich gestaltet, von zarterer Faktur, mehr kapriziös als burlesk. Von Septimenfolgen macht Toch zu reichlichen Gebrauch.

*

Artur Willner: Tanzweisen, 2 Hefte, Werk 25. Universaledition.

Die Universaledition, sonst mit Vorliebe Schirmherrin des linken Flügels der Moderne, setzt uns hier die gediegene Schöpfung eines akademisch gefärbten Mittelparteilers vor, des nicht unbekannten Berliner Komponisten A. Willner. Er, der in den letzten Jahren eine zweibändige Klavierfugensammlung veröffentlicht hat, kommt heute leichter beschwingt daher. Die Erfindung ist nie banal, aber auch nicht ausgesprochen stark. Immerhin verdient alle Achtung, wer 24 an Abwechslung so reiche Tanzweisen zu schreiben versteht.

Wilhelm Grosz: Kleine Sonate Werk 16. Universaledition.

Nach den ausgezeichneten Symphonischen Variationen Werk 9 durfte man auf das nächste Klavierwerk des jungen Österreichers große Hoffnungen setzen. Er hat sie mit der Kleinen Sonate nicht enttäuscht. Welch ein hocherfreuliches, sonniges Werk! Zweifellos die inspirationsreichste von den kleinen Sonaten, die neuerdings glücklicherweise wieder häufiger geschrieben werden, nachdem um die Jahrhundertwende ein Komponist den anderen in Riesenformen zu überbieten gesucht hat.

*

Jos. Eidens: Kinderstücke. Verlag G. Gerdes, Köln.

Wer weiß, wie leicht es ist, schwere, aber wie schwer, leichte Stücke zu schreiben, kann das kleine Opus des jungen Aacheners gar nicht genug rühmen. Die melodische Erfindung zeugt von Herzenswärme, die Harmonik ist bei aller Einfachheit gewählt. Ihr Lehrer der Unterstufe, hier heißt es: Zugreifen! — Das Titelblatt ist recht geschmacklos.

*

J. Dobrowen: Zwei Walzer Werk 6. Sieben Stücke Werk 13. Impromptu Werk 14. Universaledition.

Die Stücke des in Deutschland lebenden Russen Dobrowen stellen dankbare, zum Teil nur mittelschwere Aufgaben; sie sind flüssig und stimmungsvoll, ungefähr in Chopins Manier.

*

E. Mac Dowell: Zwei anmutige Weisen. Amourette. Verlag Schott's Söhne.

Diese niedlichen Salonstückchen, anscheinend Frühwerke, fügen in das bekannte Bild des verstorbenen amerikanischen Tondichters keine neuen Züge ein. *Wgk.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die unter Leitung Dr. *Peter Raabes* stehenden städtischen Konzerte in Aachen bringen in diesem Winter neben bekannten Werken von Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Dvorak, Mahler und Reger an neuen Werken: eine Symphonische Fantasie von *Hans Gal,* Sinfonietta von *Paul Kletzki,* Te Deum von *Braunfels,* Violinkonzert von *Bohnke,* „Ekstatisches Gedicht" für Orchester von *Skrjabin,* „Hyperion" für Baritonsolo, Chor und Orchester von *Rich. Wetz,* Faust-Symphonie für Soli, Chor und Orchester von *H. Ambrosius,* Nusch-Nuschi-Tänze von *Paul Hindemith* und Violinkonzert von *Prokofjeff.*

— Aus der großen Reihe der musikalischen Veranstaltungen der Stadt Bonn für die neue Spielzeit (Leitung Generalmusikdirektor *F. Max Anton)* seien genannt: *Bruckner*: 150. Psalm und Te Deum; *Händel*: Israel in Ägypten; *Joseph Haas*: Deutsche Singmesse; *Hugo Lorenz*: „Frühling" (eine Orchestersuite); *Schönberg*: Verklärte Nacht; *Bleyle*: Flagellantenzug; *Reger*: Romantische Suite, Orchesterlieder und Sinfonietta; *W. Richter*: Symphonie; *Wilh. Friedemann Bach*: Sinfonia; *Ph. Em. Bach*: Cellokonzert. Daneben Orchester- und Chorwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Spohr, Schumann, Mahler, Strauß und eine Reihe von Kammermusik-Konzerten.

— Das *Staatstheater in Kassel* veranstaltet unter Leitung von Robert Laugs sieben Abonnementskonzerte, in denen von seltener aufgeführten Werken die II. Symphonie von Franz Schmidt, die I. Symphonie von Mahler, die d moll-Symphonie von César Franck und die V. Symphonie von Sträßer, die symphonischen Tondichtungen „Extase" von Skrjabin, „Don Quixote" von Strauß, „Pelleas und Melisande" von Schönberg, „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" von Mussorgski, „Visionen" von Wetzler, die „Römischen Brunnen" von Respighi und „Feuerwerk" von Strawinsky, das Klavierkonzert von Pfitzner, das Violinkonzert von Glazounow und die „Lieder einer Magd" von Hindemith zur Aufführung kommen. Der städtische Konzertchor und der Lehrergesangverein bringt Liszts Heilige Elisabeth, Pfitzners „Von deutscher Seele", vier Kantaten von Bach, Delius' „Im Meerestreiben" und das Te Deum von Bruckner. Ein weiterer Zyklus von acht Konzerten ebenfalls unter Robert Laugs ist ein Beethoven-Bruckner-Zyklus.

— Das 1629 gegründete *Musikkollegium Winterthur* bringt auch in diesem Jahr wieder ein reichhaltiges und vielseitiges Programm heraus, dessen Konzerte von Hermann Scherchen, Hans Pfitzner, Volkmar Andreae, Wilhelm Arbenz, Walther Reinhart, Othmar Schoeck u. a. geleitet werden. Aus der Fülle der vorgesehenen Werke (darunter zahlreiche ältere deutsche, italienische und französische) seien nur die zeitgenössischen hervorgehoben: *Othmar Schoecks* Streichquartett Op. 37, *Pfitzners* Klavier- und Violinkonzert (Solisten: Walter Rehberg und Alma Moodie), *Strawinskys* Klavierkonzert, *Straußens* Don Quixote und die „Bürger als Edelmann"-Suite, *Ravels* „Scheherazade", *Honeggers* „Pacific 231", *Paul Hindemiths* Kammermusik Nr. II (aus dem Manuskript), *O. Respighis* „Antiche danze ed arie", *Ernst Kreneks* Concertino Op. 27, Busonis „Berceuse élégiaque" für Orchester, *Rob. Müller-Hartmanns* Ouvertüre zu „Leonce und Lena", *Fritz Bruns* II. Symphonie, Rumänische Volkstänze für Orchester von *Bela Bartok* und eine Lustspielouvertüre von *Walther Geiser.*

— Die *Meininger Landeskapelle* bringt unter ihrem Dirigenten Peter Schmitz an Erstaufführungen heraus: Bruckners 7. und 9. Symphonie, R. Stefans Musik für Orchester, die 4. Symphonie von Tschaikowsky, H. Ungers Jahreszeiten, die Bachvariationen von Reger-Pillney, die 2. Symphonie von P. Büttner, Ouvertüre zu Othello von F. Bölsche, das Lied von der Erde von G. Mahler, Visionen von H. H. Wetzler, E. d'Alberts neue Suite Aschenputtel, das Heldenleben von R. Strauß und die Kammersymphonie von A. Schönberg. Als neues Chorwerk ist H. Suters Le Laudi vorgesehen. Daneben: Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Strauß (Don Juan, Eulenspiegel) und Reger (Mozart-Variationen und Boecklin-Suite), ferner an Chorwerken Brahms' Deutsches Requiem und Haydns Jahreszeiten. — Das Orchester wird in diesem Jahre auch wieder seine Konzertreisen außerhalb Thüringens aufnehmen.

— Das Orchester des Württ. Landestheaters unter Carl Leonhardt bringt im 2. Symphoniekonzert *Stölzels* (1690—1749) Concerto grosso für 4 Chöre heraus. Im 3. Symphoniekonzert (27. Oktober) kommt *Atterbergs* Sinfonia piccola zur ersten Aufführung, daneben Schumanns Genoveva-Ouvertüre, sein Op. 92: Introduction und Allegro appassionato G dur für Klavier und Orchester und Mendelssohns g moll-Klavierkonzert. Solist: Max Pauer.

— Prof. *Karl Straube* hat auf einer Reise des Thomaner-Chors nach Schleswig-Holstein und Dänemark Joseph Haas' „Deutsche Singmesse" aufgeführt. Im Dezember wird er das Werk im Gewandhaus herausbringen.

— *Christian Döbereiner,* der hervorragende Gambist und ausgezeichnete Kenner alter Musik, hat in München in zwei Konzerten Bachs sechs Brandenburgische Konzerte in originaler Kammerbesetzung (nicht chorischer Orchesterbesetzung) aufgeführt.

— Das *Berliner Symphonie-(Blüthner)-Orchester* hat Generalmusikdirektor Dr. *Julius Kopsch* einstimmig zu seinem Dirigenten gewählt. Dr. Kopsch hat sich in Oldenburg in vierjähriger Tätigkeit als Konzertdirigent und Leiter der Oper außerordentliche und viel beachtete Verdienste erworben und wurde kürzlich zum Ehrenmitglied des dortigen Landesorchesters ernannt.

— Generalmusikdirektor *Franz v. Hoeßlin,* der kürzlich an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters das Fest-Symphoniekonzert des IX. Deutschen Sängerbundfestes in Hannover dirigierte, wird Anfang Oktober einer Einladung des

Konzertvereins Stockholm zu vier Konzerten folgen; ferner wurde er für diese Saison zu mehreren Konzerten nach Polen verpflichtet.

— *Hermann Scherchen* hat die Leitung der Frankfurter Museumskonzerte niedergelegt. Die Leitung der Konzerte übernimmt *Clemens Krauß*.

— Die hervorragende Trio-Vereinigung *Schumann-Heß-Dechert* führt, nachdem an Stelle des verstorbenen Hugo Dechert Arnold Földesy getreten ist, ihre Trioabende unter dem Namen Schumann-Heß-Földesy weiter.

— Musikdirektor *Fritz Hayn* wird in Ulm Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" aufführen.

— Kantor *Richard Fricke* in Dresden veranstaltet von Oktober bis Juni in der Martin Luther-Kirche ein Bach-Jahr, in dem in 2 bis 3 Konzerten, 6 Vespern und allsonntäglichen Kirchenmusiken die Kunst des ganzen Bachschen Geschlechts, besonders aber Joh. Seb. Bachs vorgeführt werden soll. In Aussicht genommen sind vor allem Werke, die sonst gar nicht oder selten zu hören sind, so von Joh. Seb. Bach: Messe in A, Kantaten „Lobe den Herren", „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott", Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden", von Joh. Bernh. Bach: Orchestersuite in g, von Joh. Nikolaus Bach: Messe in e, von Joh. Christoph Bach: Kantate „Ach daß ich Wassers genug hätte", von Joh. Christoph Friedr. Bach: Oratorium „Die Kindheit Jesu" (Text von Herder), ferner Werke von Joh. Heinr., Joh. Ernst, Joh. Michael, Joh. Ludwig, Wilh. Friedemann, Carl Phil. Em. und Joh. Christian Bach.

— Die Kölner Sopranistin Kammersängerin *Elisabeth Blatzheim* beendete soeben mit ganz außerordentlichem Erfolg eine Konzertreise durch Thüringen. Begleiter war der Meininger Kapellmeister Peter Schmitz.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— *Carl Futterer* (Basel) hat eine neue Oper „Rosario" vollendet. Seine komische Oper „Don Gil mit den grünen Hosen" wird zu Beginn der Winterspielzeit am Basler Stadttheater die schweizerische Erstaufführung erleben.

— *Ottorino Respighis* Oper „Belsazar" ist vom Hamburger Stadttheater zur Uraufführung angenommen worden.

Konzertwerke

— *Hermann Abendroth* bringt Anfang November im Gürzenich zu Köln die Uraufführung der II. Symphonie Hermann Zilchers (Op. 23 f moll). Die zweite Aufführung wird von Generalmusikdirektor O. Malata in Chemnitz kurze Zeit darauf erfolgen.

— *Joseph Haas'* neues Orchesterwerk Variationensuite über ein Rokokothema wird Hermann Abendroth in einem Gürzenich-Konzert in Köln uraufführen.

— Ein neues Werk *Paul Kletzkis* Op. 12 (Sonate D dur für Klavier und Violine, Verlag N. Simrock, Berlin) wird am 2. November ds. Js. in Berlin durch den Geiger Georg Kulenkampff aus der Taufe gehoben.

— Generalmusikdirektor *F. Max Anton* (Bonn) wird als Uraufführungen Hugo Lorenz' Orchestersuite „Frühling" und eine einsätzige Symphonie von W. Richter bringen.

— *Hermann Scherchen* wird in Winterthur *Paul Hindemiths* Kammermusik Nr. II für konzertierendes Klavier und 14 Bläser, sowie *Ernst Kreneks* Concertino für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester Op. 27 aus dem Manuskript aufführen.

— *Paul Graeners* neues Werk, Op. 64 Divertimento für kleines Orchester, gelangt in den Konzerten des Leipziger Gewandhauses durch Furtwängler im Oktober zur Uraufführung.

TODESNACHRICHTEN

— Der Geiger *Franz Radnitzky* in Wien, ein Mitglied des berühmten Hellmesberger-Quartetts, ist im Alter von 70 Jahren gestorben.

— *Walter Wilmking*, Kapellmeister am Krefelder Stadttheater, ist an den Folgen einer Blutvergiftung verschieden.

— Opernkapellmeister *Paul Wolff* in Charlottenburg ist im Alter von 64 Jahren gestorben.

— Aus Smichow bei Prag kommt die Kunde, daß Kammersänger *Karl Burrian* dort auf seinem Landgute gestorben ist. Bei der Nennung seines Namens steigt die Glanzperiode der ehem. Kgl. Hofoper in Dresden vor einem auf. Am 16. Juni 1902 gastierte Burrian, der damals noch der Budapester Nationaloper angehörte, als José in „Carmen". Über Erwarten schnell fügte er sich in das Dresdner Ensemble ein. Unter Ernst v. Schuchs straffer Leitung wuchs Burrian zu einem hervorragenden Künstler heran. Viele wundervolle Kunsteindrücke durch seine Verkörperung des Stolzing, Siegmund, Parsifal, Tamino, Manrico, Rudolf, Pedro, des Grieux (Manon), Lenski (Onegin) verdankte man diesem Tenoristen. Er war einer der genialsten und gefeiertsten Dresdner Opernsänger, und mit Schmerz vernahm man im März 1911 die Kunde, daß er kontraktbrüchig geworden und nach Amerika gefahren sei. Von dort kehrte er nach Budapest zurück. Auch in Bayreuth hat Karl Burrian mitgewirkt und Weltruf als Parsifal (1908) erlangt. *H. Pl.*

— *Herbert Stock*, der ausgezeichnete Baß der Berliner Staatsoper, der als Nachfolger Paul Knüpfers von Frankfurt a. M. nach Berlin ging, ist an den Folgen eines Herzleidens gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

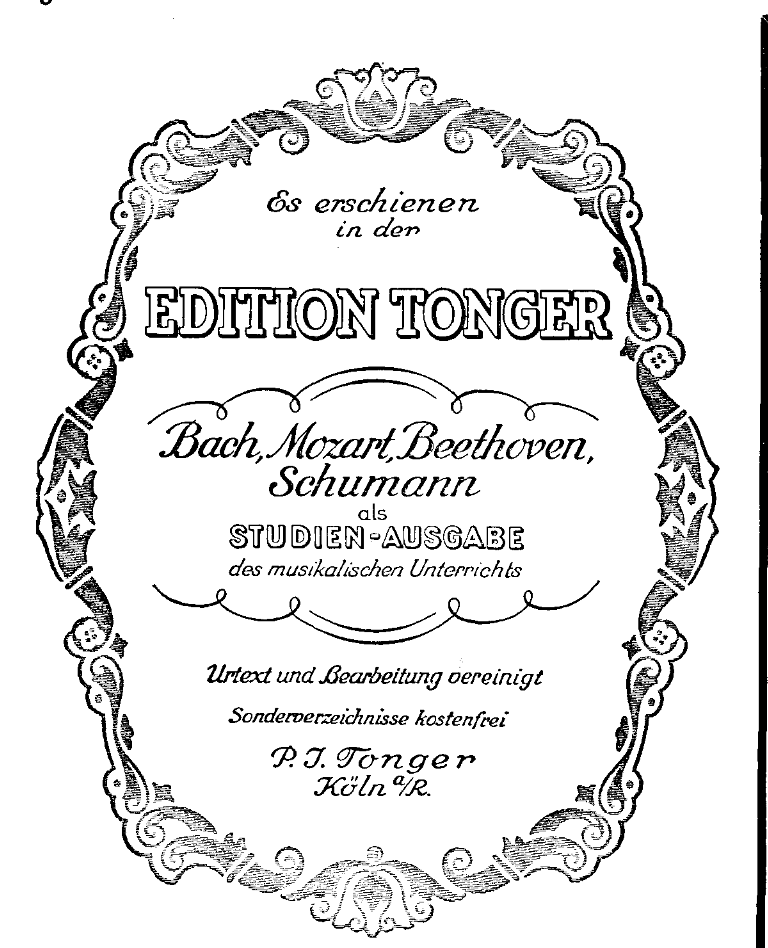
— Eine *neue Oper in der Pfalz* ist in Ludwigshafen durch die Südwestdeutsche Kammeroper geschaffen worden, an deren Spitze der frühere zweite Kapellmeister des Pfälzischen Landessymphonieorchesters, Fritz Grunert, steht.

— Der vierte Jahresbericht des *„Hilfsbundes für deutsche Musikpflege E. V."*, an dessen Spitze hervorragende Musiker wie Prof. Dr. Georg Schumann, Prof. Carl Flesch, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Leo Kestenberg, Arnold Ebel stehen, ist soeben erschienen und gibt ein erschütterndes Bild von der großen Not unter den deutschen Musikern. An alle Musikfreunde wird die dringende Bitte gerichtet, dem Hilfsbund, der seit vier Jahren eine segensreiche Wirksamkeit entfaltet, als Mitglieder beizutreten und ihn dadurch in den Stand zu setzen, seine Bestrebungen auch ferner zum Wohle der notleidenden deutschen Musiker fortzusetzen. Über alles Nähere gibt die Geschäftsstelle des „Hilfsbundes für deutsche Musikpflege", Berlin W. 62, Schillstr. 9, bereitwilligst Auskunft.

— Auf Anregung verschiedener Instrumental-(Orchester-)Vereine fand in *Mainz* eine Vorbesprechung behufs Herbeiführung eines engeren Zusammenschlusses der Vereine statt, die unter Ausschluß von gewerblichen Zwecken das Orchesterspiel pflegen (Instrumental-Vereine, Philharmonische und Orchestervereine). Auskunft erteilt der I. Vorsitzende des Mainzer Orchestervereins, Franz Menge, Mainz, Ludwigstr. 22/10 III.

— Der Verlag Rob. Forberg bringt soeben einen *Tonkunst-Kalender 1925* in geschmackvoller Ausstattung heraus. Eine Anzahl zeitgenössischer Komponisten und ausführender Künstler, ferner Musikstätten und Handschriften sind in vortrefflichen Aufnahmen mit kurzen, gut orientierenden Angaben vertreten. Jedes Blatt des Abreißkalenders umfaßt eine Woche und bringt außer dem Bilde das übliche Kalendarium nebst Gedenktagen. Bei aller Anerkennung des schönen Kalenders hätte man sich die Auswahl der reproduzierten Künstler geschickter und reichhaltiger gewünscht.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



EDITION BREITKOPF

KAMMERMUSIK DER NEUZEIT

Nr.
5228 Adolf Busch, Violinsonate G dur, Op. 21
5044 Paul Hindemith, 3 Stücke für Violoncell u. Klav. Op. 8
5215 Günther Ramin, Violinsonate C dur, Op. 1
5253 Julius Röntgen, Trio f. Violine, Viola u. Violoncell, Op. 76
5194 Willy Rössel, Cellosonate A moll
5252 Othmar Schoeck, Streichquartett C dur, Op. 37
„ „ Taschen-Partitur (P. B. 2659)
5266 Leone Sinigaglia, Cellosonate, Op. 41
5261 Walter Stockhoff, In Memoriam. Zwei Sätze für Klavier, Violine und Violoncell
5262 „ „ Zwei Stücke für Violine u. Klavier: 1. In Memoriam (II), 2. Rhapsodie
Paul Stuiber, Sonate für Geige und Klavier, Werk 6
5121 Hermann Zilcher, Klavierquintett Cis moll, Op. 42
Taschen-Partitur (P. B. 2657)

5246 Carl Prohaska, Zwei Gedichte von Richard Dehmel für Sopran und Streichquartett, Op. 21
5235 Willy Rössel, Drei Lieder mit Viola u. Klavier, Op. 12
5277 Hermann Zilcher, Marienlieder, für hohe Stimme mit Streichquartett, op. 52 (In Vorbereit.)

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

KAHNTS MUSIK-BÜCHER

KLAVIER:	Goldmark Geheft.	Goldmark Geb.
Bach, Ph. Em.: *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgegeben von Dr. W. Niemann. 4. Auflage	6.—	8.—
Breithaupt, R. M.: *Die natürliche Klaviertechnik.* Band I: Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis	10.—	12.—
Band II: Die Grundlagen des Gewichtsspiels	4.—	5.—
Band II: Französische Ausg. Englische Ausg. je	—	5.—
Praktische Studien zur natürlichen Klaviertechnik 5 Hefte, je	6.—	8.—
Dunn, John Petrie: *Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel*	3.—	4.50
Kullak, Ad.: *Die Aesthetik des Klavierspiels.* 9. Aufl. Bearbeitet u. herausgeg. von Dr. Walter Niemann	5.—	7.—
Matthay, Tobias: *Die ersten Grundsätze des Klavierspiels.* Auszug aus dem Werke des Verfassers „The Act of Touch" nebst zwei neuen Abschnitten: Anleitungen und Erklärungen für Schüler, Ratschläge für Lehrer und Selbstlernende	3.—	4.50
Milankovitch, Bogdan: *Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst*	—	6.—
Niemann, Walter: *Das Klavierbuch.* Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur, 11., reich vermehrte und illustrierte Auflage	—	5.—
Ramul, Peter: *Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik*	—	3.—
Ausgabe in russischer Sprache	—	4.—
VIOLINE:		
Diestel, Hans: *Violintechnik und Geigenbau.* Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaus	—	3.—
Rau, Fritz: *Das Vibrato auf der Violine*	2.—	—
Saß, Aug. Leop.: *Zum Problem der Violintechnik.* — *Der Geigerspiegel* je	—.60	—
Stoeving, Paul: *Die Kunst der Bogenführung.* Ein prakt.-theor. Handbuch für Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts	—	3.—
Stoeving, Paul: *Die Meisterschaft über den Geigenbogen.* Die Anwendung des Bogens und die Feinheiten in der Bogenführung für Violinlehrer und -Schüler	—	3.—
Tottmann, Albert: *Das Büchlein von der Geige* oder die Grundmaterialien des Violinspiels. 7. Aufl.	—.60	—

GESANG:	Goldmark Geheft.	Goldmark Geb.
Martienßen, Franziska: *Das bewußte Singen.* Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Messchaert	—	3.—
Pulvermacher, Benno: *Die Schule der Gesangsregister* als Grundlage der Tonbildung. 7. Aufl.	6.—	7.—
Reichert, Fr.: *Die Lösung d. Problems eines freien Tones*	1.—	—
Seydel, Martin: *Grundfragen der Stimmkunde* für Sänger und Sprecher	1.—	—
HARMONIELEHRE:		
Achtélik, Josef: *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien.* Eine ästhet. Musiktheorie. Teil I	6.—	8.—
Capellen, G.: *Fortschrittl. Harmonie- u. Melodielehre*	4.—	5.—
Koch, Friedr. E.: *Der Aufbau der Kadenz*	—	1.20
Reger, Max: *Beiträge zur Modulationslehre.* Deutsche Ausg. 11. Aufl. Französ. Ausg., Engl. Ausg. je	—	1.20
VERSCHIEDENE BÜCHER:		
Bach, Wilh. Friedemann: *Sein Leben und seine Werke,* mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und 2 Bildern, von Dr. Martin Falck	4.—	6.—
Goldene Worte über Musik. Herausgegeben von Siegfried Dittberner	—	5.—
Ausgabe in Ganzleinenband	—	7.—
Ausgabe in Luxuseinband Halbleder	—	10.—
Lach, Robert: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornament. Melopöie.* Beiträge zur Geschichte der Melodie. Mit zahlreichen Notenbeilagen	22.—	24.—
Mikorey, Franz: *Grundzüge einer Dirigierlehre.* Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchester-Dirigierens	—	1.—
Müller-Reuter, Th.: *Lexikon der Konzertliteratur.* Bd. I	6.—	8.—
Nachtrag zu Band I. (Beethoven, Brahms, Haydn)	4.—	6.—
Praetorius, Michael: *Syntagma musicum. Tomus tertius.* Wolfenbüttel 1619. Bearbeitet u. neu herausgegeben von Dr. E. Bernoulli	6.—	8.—
Quantz, Joh. Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgeg. von Dr. Arnold Schering	6.—	8.—
Schering, A.: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance.* Mit zahlreichen Abbildungen	6.—	8.—
Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen.* Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. 2., durchgearbeitete und vermehrte Auflage	3.—	4.50

VERLAG VON C. F. KAHNT, LEIPZIG, NÜRNBERGERSTR. 27

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 3

Der Tanz und die Bühne / Von Egon Wellesz

Es ist eine naturgemäße Folge des neuerwachten Sinnes für das Tänzerische in jeglicher Form, daß sich auch die Bühnen ernstlich der Pflege der Tanzkunst zuwenden und eine Reform des Balletts anstreben. Denn während das Dekorative und die Behandlung der Szene sich allmählich einem neuen ästhetischen Bedürfnis angepaßt haben, blieb das Tänzerische, sei es im Rahmen einer Opernhandlung, sei es als selbständiger Faktor in einer überlebten und nicht mehr von lebendigem Impuls erfüllten Konvention stecken. Man hätte am liebsten den Ballettkörper gänzlich entfernt, wenn man seiner nicht für eine Anzahl älterer Opern bedurft hätte, in denen der Tanz noch einen wesentlichen Bestandteil der Handlung selbst bildete. Aber gerade in dieser Zeit, in der der Tanz auf der Szene gänzlich abgetan zu sein schien, bereitete sich eine neue Blüte der Tanzkunst vor: das russische Ballett, der Ausdruckstanz, die verschiedenen Schulen zur Pflege des Rhythmus, sie alle weckten aufs neue das Interesse für den Bühnentanz.

Und es begann ein gegenseitiges Suchen zwischen Tänzer und Musiker. Der neue Tanz strebte nach einer Musik, die das ausdrückte, was er durch Bewegung darzustellen versuchte, der Musiker wollte dem Tänzer neue Möglichkeiten geben, dramatische Situationen durch Bewegung und Geste zu schaffen. Aber beide wußten zu wenig voneinander. Der Tänzer ging zu sehr von der selbstherrlichen Erfüllung der Rhythmen seines Körpers aus; der Musiker, befreit von den Fesseln, die ihm in der Oper das Wort auferlegte, suchte vor allem lediglich Musik zu machen, ohne sich im Detail klar darüber zu werden, inwieweit seine Musik auch tänzerisch ausführbar sei. Aber wie es im 18. Jahrhundert üblich war, daß ein Opernkomponist die Gesangslinie seiner Arien nach den vorhandenen Kräften formte, so müßte jeder Musiker, der sich mit dem Bühnentanz beschäftigt, wissen, was der Tänzer mit seinem Körper darzustellen imstande ist, und wo die Grenze zwischen dem absoluten Rhythmus der Musik an sich liegt, der einer tänzerischen Umsetzung widerstrebt, und dem Rhythmus, der sich in Bewegung und Tanz umsetzen läßt. Es dürfte gestattet sein, daß ein Musiker, der sich mit den verschiedenen Formen des szenischen Tanzes beschäftigt hat, an Beispielen des eigenen Schaffens über die verschiedenen Probleme des szenischen Tanzes spricht, denn jeder der Versuche geschah in dem Bestreben, einem bestimmten tänzerischen Problem durch die Musik Gestalt zu leihen. — „Das Wunder der Diana", vor zehn Jahren entstanden, war für ein großes Ensemble bestimmt. Es entstand unter dem Eindruck des russischen Balletts, dem damals noch Nijinskji, Bolm, Fokin und die Karsavina angehörten. Zur dramatischen Musik hingezogen und dennoch voll Widerständen gegen die übliche Form des Musikdramas, bot mir die Form des Balletts die einzige Möglichkeit, mich dramatisch so auszudrücken, wie ich es als innere Notwendigkeit empfand. Ich konnte einen dramatischen Verlauf in Musik darstellen, ohne durch die Zufälligkeiten des Wortes, des Satzes, von Rede und Gegenrede gehemmt zu sein, rein der Empfindung dramatischer Situationen folgend, deren innerstes Wesen durch die tänzerische Bewegung sichtbaren Ausdruck gewann.

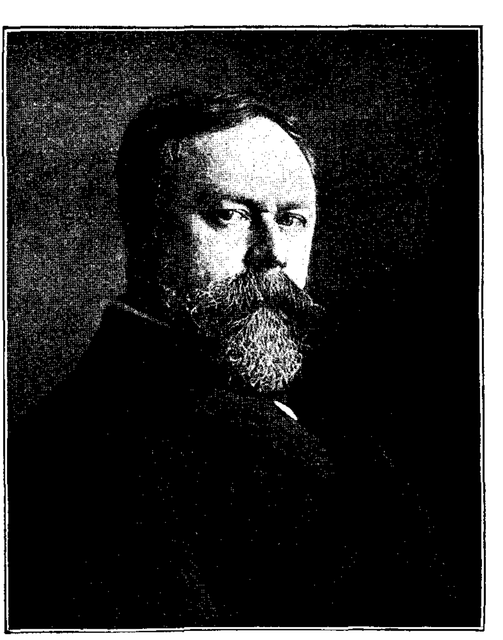
Der Gegensatz von solistischen Partien mit Chortänzen ergab die gleiche Gegensätzlichkeit wie im gesungenen Drama zwischen rezitativisch gehaltenen, vorwärts drängenden Teilen und einheitlich aufgebauten, geschlossenen Formen, die, wie die Arie in der Oper, den Ausdruck festzuhalten haben. Die chorischen Teile überwiegen; deshalb nehmen auch in der Musik die geschlossenen Tänze den meisten Raum ein. Sind diese in einem einheitlichen Rhythmus durchgeführt, so kontrastieren dagegen die solistischen, mehr pantomimisch gehaltenen Solopartien durch möglichst große Freiheit und Abwechslung in den Rhythmen.

Ist das „Wunder der Diana" für die Aufführung in einem großen Theater bestimmt, so bildet das fünf Jahre später entstandene „Persische Ballett" den Versuch, im kleinen Rahmen, mit wenigen Personen und Instrumenten eine Handlung in gedrängten Maßen darzustellen. Die Handlung, deren einzelne Phasen mit der harten Gegensätzlichkeit aufeinander folgen, die man auf persischen Miniaturen beobachten kann, verwischt die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit. Es ist für diese Pantomime ein Kammerstil gewählt, durch den alle Vorgänge auf den knappsten Umfang begrenzt werden. Das Pantomimisch-Rezitativische nimmt einen breiteren Raum ein; geschlossene Formen sind nur dort angewendet, wo die rasch abrollende Handlung ein Verweilen gestattet, wie auch bei dem musikdramatischen Gegenstück dieses tänzerischen Versuchs, dem „Intermezzo" des 17. und 18. Jahrhunderts alle Formen auf das äußerste Maß begrenzt ist. Die Knappheit der Formen, die raschen Übergänge er-

fordern von den Tänzern ein Äußerstes an Spannung und Gebundenheit, ein ebenso großes tänzerisches wie schauspielerisches Können.

Was hier in kleinem Rahmen angebahnt wurde, ist in dem darauffolgenden Werk, dem „Achill auf Skyros", wieder der großen Bühne angepaßt. Es finden sich keine Chortänze wie im „Wunder der Diana", sondern Gegensätze von pantomimischen Bewegungen und Tänzen einzelner und kleinerer Gruppen. Der ganze Aufbau gipfelt, aus zarten lyrischen Momenten einer kindhaft griechischen Atmosphäre, über das dämonische Eingreifen des Odysseus hinauswachsend in dem sakralen Schwerttanz des Achill, in dem ein Tänzer zum höchsten Ausdruck seiner gestaltenden Kunst gelangen muß.

In stärkstem Gegensatz zu diesem Ballett, in dem eine pantomimisch erschaute Handlung den Rhythmus der Geste und des Tanzes bestimmt, stehen „Die Nächtlichen", deren Vorwurf von Max Terpis stammt. Hier ist der Versuch gemacht, das äußere Geschehen auf das geringste Maß zu begrenzen und eine Folge von Tänzen zu schaffen, in denen sich alles aus der Bewegung entwickelt. Es wurde eine solche Gegensätzlichkeit innerhalb der Stücke angestrebt, daß nicht nur die Bewegungen der Füße, sondern die der Hände und des ganzen Körpers durch den Rhythmus der Musik selbst ausgelöst werden. Daher wechseln Tänze von starr festgehaltenem Rhythmus mit solchen, in denen verschiedene Rhythmen miteinander abwechseln, und solchen, in denen nicht der Rhythmus, sondern die melodische Kontur vorherrscht und die Geste bestimmt. Hier sind die Erfahrungen verwertet, die ich bei den Tänzen von Mary Wigman machen konnte und bei den Aufführungen Händelscher Werke in Hannover, bei denen Terpis mit Niedecken-Gebhard auf das eindruckvollste die Szene zu beleben verstanden.



Richard Heuberger

Man wird in dem Weg vom „Wunder der Diana" zu den „Nächtlichen" unschwer eine Entwicklung erkennen, die mit der des Tanzes im letzten Jahrzehnt in engem Zusammenhang steht, einer Entwicklung, die mehr und mehr das Bestreben zeigt, das dramatische Geschehen aus inneren Bewegungsmotiven zu gestalten. Damit soll nicht ausgedrückt sein, daß ich mich auf eine bestimmte Linie begrenzen wollte, denn es gehört zum Wesen des Dramatikers, der Fülle des zu Gestaltenden immer mit neuer Lebendigkeit gegenüberzustehen.

Worauf es ankommt, ist, daß jede Fassung ein Erleben widerspiegelt. Und für dieses Erleben ist im Ballett die Handlung nur der äußere Anlaß, das Erlebnis selbst ist im Verhältnis des Musikers zum Tänzerischen begründet. Das Ballett der letzten Zeit war gewissermaßen nichts anderes als eine stumme, getanzte Oper. Es soll wieder, wie in seiner Blütezeit, in den Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts, seine eigenen Gesetze entwickeln, seine eigene Form erhalten. Der Weg, den Stravinsky eingeschlagen hatte, führt, wie das „entfesselte Theater" Tairoffs, zu einem Konstruktivismus, der den Teufel des Psychologismus durch den Beelzebub eines virtuosen Mechanismus auszutreiben sucht. Das ist aber nicht, was wir im Theater suchen, was für uns zukunftbergend ist. Wir ersehnen im Schauspiel, wie in der Oper, wie im Tanzdrama die Gestaltung eines überindividuellen Erlebens, „die Verwandlung durch ein Schicksalhaftes", wie dies Emmel in seinem schönen Buch „Das Ekstatische Theater" so eindringlich darzustellen vermag. Um diese Ideen in die Tat umzusetzen, ist es aber erforderlich, das Mißverhältnis zwischen der *Ausdrucksfähigkeit* des neuen Tanzes und der *Ausdruckslosigkeit* des konventionellen Ballettensembles an den meisten Bühnen zu beseitigen. Es wird die Schwierigkeit sogar weniger in der Unfähigkeit des Ensembles liegen, auf die neuen Probleme des Tanzes einzugehen, als in dem Widerstande der älteren Ballettmeister gegen das Eindringen dieser neuen Ideen, in dem geringen Ansehen, welches das Ballett als Kunstform bei den Musikern noch immer besitzt, und in dem geringen Interesse, das sie dem Tanz als Kunstform entgegenbringen.

Der neue Tanz als eine der edelsten Ausdrucksformen unserer Kultur ist aber ein zu bedeutsamer Faktor geworden, als daß die Opernbühne weiterhin an dieser Entwicklung vorbeigehen könnte. Es ist ihre Aufgabe, all die verstreuten Kräfte zu sammeln und ihren Zwecken dienstbar zu machen. An einigen Orten ist dies bereits geschehen; die führende deutsche Bühne ist mit kühnem Beispiel vorangegangen, andere sind im Begriffe, zu folgen. So bereitet sich eine entscheidende Wandlung vor, von der eine innere Erneuerung der Opernbühne ausgehen wird, und an der alle mitwirken sollen, die noch im Schillerschen Sinne im Theater die ideale Bildungsstätte der Nation erblicken.

Richard Heuberger / Von Robert Hernried

Eine Erinnerung an den Tondichter anläßlich der 10. Wiederkehr seines Todestages (28. Oktober 1914)

10. Mai 1879. Matinee bei Gänsbacher.

Brahms war anwesend, begleitete selbst etliche Duette (aus Op. 75), dann aus den neuen Liebesliedern; ein paar kleine Mädchen gaben ihm Gelegenheit, sich ein wenig zu spielen, was er mit vieler Liebenswürdigkeit tat.

Ich hatte ihm ein paar Tage vorher einige Lieder gegeben; heute sagte er mir: „Ich habe die Sachen recht genau durchgesehen; wenn Sie nicht empfindlich sind, so besuchen Sie mich wieder dieser Tage, da wollen wir's zusammen durchgehen." — *12. Mai* war ich bei ihm — *nicht lustig.*

4. Oktober 1885.

Heute war ich bei Brahms, der eben vor ein paar Tagen wieder nach Wien zurückgekommen war. Er erzählte, daß er in 14 Tagen nach Meiningen gehe, eine neue Symphonie — die eben kopiert wird — zu probieren. Manches oft Beklagte an unseren traurigen Musikzuständen wurde wieder besprochen. Auch der Brief, den wir an die Philharmoniker richten wollen, um zu erwirken, daß man bei den Novitätenproben dabei sein kann. Plötzlich kam er auf meine sechs Lieder zu reden, die eben bei Rebay & Robitschek erschienen sind und sagte etwa folgendes: „Sie, von Ihnen habe ich kürzlich schöne Lieder gesehen; die möchte ich mir genau ansehen können, da ich sie nur flüchtig anschauen konnte und sie mir auf den ersten Blick so fertig und gut vorkamen." *Das war heute das erstemal, daß Brahms etwas von mir entschieden gut fand.* Das ist mir aber der höchste Lohn der strengen Arbeit, vor *so* jemandem bestehen zu können oder gar sein Wohlgefallen erringen.

*

Richard Heuberger, dessen Brahms-Erinnerungen — sie liegen mir im Manuskript vor und ich will sie im nächsten Jahre in Buchform herausgeben — die obigen Aufzeichnungen entnommen sind, hat nicht nur die sechs Jahre, die zwischen den beiden Tagebuchnotizen liegen, in unermüdlichem Fleiß und tiefem Ernste um die Vervollkommnung in seiner Kunst gerungen. Er war als Musiker kein Frühreifer.

Am 18. Juni 1850 in Graz geboren, entstammte er einer uralten Wiener Familie, die, in zwei Linien geadelt und dann wieder bürgerlich geworden, ihren Ursprung in Tirol hatte (der Heuberg bei Hall in Tirol dürfte der Familie den Namen gegeben haben). Musiker finden sich nicht unter seinen Vorfahren, wohl aber ausübende Künstler. Seinem Großonkel, dem zu seiner Zeit berühmten Medailleur Leopold Heuberger, verdankt die Nachwelt ein charakteristisches Medaillon Beethovens.

In kultivierter Sphäre aufgewachsen, zeigte sich früh schon verschiedenartigste künstlerische Begabung in dem Knaben. Er zeichnete gern und gut — der Kupferstecher Johann Passini war sein Lehrer —, begann schon als Jüngling, angeregt durch die häufigen Begegnungen mit Anastasius Grün, Johann Nestroy, Robert Hamerling und P. K. Rosegger, zu dichten und studierte Musik bei dem unter dem Künstlernamen W. A. Remy bekannt gewordenen Dr. W. Mayr. Mit Wilhelm Kienzl, der, ebenso wie Ferruccio Busoni und Felix v. Weingartner, gleichfalls Schüler Mayrs in der Musikschule Buwa war, verband ihn Jugendfreundschaft, ebenso mit Robert Fuchs, dem späteren „Serenaden-Fuchs", wie er zur Unterscheidung von seinem Bruder, dem nachmaligen Hofoperndirektor Johann Nepomuk Fuchs, genannt wurde.

Bald regte sich auch in dem jungen Studenten die Lust zum Komponieren. Lieder, Chöre und Kammermusikwerke entstanden so, deren Aufführung in privatem Kreise den jungen Mann zu neuem Schaffen anregte. Als Lebensberuf aber hatte er damals das Ingenieurfach gewählt und bezog also nach Absolvierung der Realschule die technische Hochschule in Graz. Doch auch als Student betätigte er sich musikalisch: im Alter von 17 Jahren war er bereits Chormeister eines Techniker-Sängerchors, und, 21 Jahre alt, gab er auf Anregung P. K. Roseggers mit diesem eine Sammlung „Volkslieder aus Steiermark" heraus — ein heute vergriffenes und fast verschollenes Werk, das aber manch originelle Volksweise und manch urwüchsige mundartliche Dichtung enthält.

Der Entdecker Roseggers, Dr. A. V. Svoboda, Chefredakteur der „Grazer Tagespost" (und später der „N. M.-Ztg."), wies als Erster öffentlich auf Heuberger hin, indem er ein Streichquartett des jungen Tondichters einer eingehenden Besprechung würdigte. Später förderte ihn der Vater Siegmund von Hauseggers, Dr. Friedrich v. Hausegger, der an der Grazer Universität über Geschichte und Theorie der Musik las.

Inzwischen hatte Heuberger als fertiger Ingenieur 1½ Jahre lang am Bau der Bahnlinie Salzburg—Wörgl gearbeitet und war als technischer Beamter in die k. k. Statthalterei in Graz berufen worden. Als solcher widmete er im Jahre 1876 dem innig verehrten greisen Dichter Anastasius Grün zur Feier seines 70. Geburtstags eine Festkantate für Soli, Chor und Orchester und dirigierte sie, damals stellvertretender Chormeister im „Grazer Singverein", vor einem gewählten Publikum selbst. Der Erfolg war so stark, daß er den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, bei dem jungen Tondichter zur Reife brachte.

Im gleichen Jahre noch übersiedelte er nach Wien, wurde dort Chormeister des Akademischen Gesangvereins und gab zwei eigene Kompositionskonzerte, die viel Erfolg hatten (besonders war es Hanslick, der auf den jungen Tondichter hinwies) und ihm Aufnahme in die ersten Musikkreise der Stadt verschafften. So kam

er auch in das Haus des berühmten Arztes und begeisterten Musikliebhabers Theodor Billroth und machte dort die Bekanntschaft von Brahms, Goldmark und Johann Strauß. Als er Brahmsens Lied vom Herrn v. Falkenstein instrumentierte, kam er mit dem Meister in nähere Berührung. Dieser aber fand Gefallen an dem jungen Manne und so entwickelte sich ein Verkehr, der mit den Jahren an Intensität wie an Vertrautheit gewann und sehr zur Vertiefung Heubergers beitrug. Lud ihn doch Brahms stets ein, wenn er Freunden und Verehrern seine neuen Werke aus dem Manuskript vorspielte. Hans Richter, Eduard Hanslick, der Haydn-Biograph Karl Ferd. Pohl, Joseph Gänsbacher, Max Kalbeck (der übrigens unter dem Pseudonym „Jeremias Deutlich" warm für Heuberger eingetreten war), Ignaz Brüll und Robert Fuchs bildeten nebst Heuberger und dem Inhaber des Konzertsaales Ehrbar, dem Klavierfabrikanten Friedrich Ehrbar, das Publikum dieser intimen Vorspielabende) — „Richter-Konzerte" nannte sie, wie Heuberger notiert, Brahms spöttisch mit Bezug auf Hans Richter, von dessen Urteil die Aufführung der dargebotenen Werke in den Konzerten der Philharmoniker abhing.

Heuberger aber hatte sich, nach mehrjähriger Tätigkeit als Dirigent der Wiener Sing-Akademie, ganz der Komposition gewidmet. Viele Lieder und Chöre waren erfolgreich aufgeführt worden und (größtenteils bei Robitschek in Wien und Kistner in Leipzig) im Druck erschienen. Seine ausgezeichneten „Variationen über ein Thema von Franz Schubert" und seine romantische Ouvertüre zu Byrons „Kain", ebenso seine Nachtmusik für Streichorchester, hatten in Leipzig und anderwärts Aufsehen erregt. Arthur Nikisch trat warm für Heuberger ein und brachte dessen dramatische Erstlingswerke, die komische Oper „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht" (bei Schott in Mainz erschienen) und die dramatische Oper „Manuel Venegas", am Leipziger Stadttheater zur Uraufführung. Die erstere gefiel, die letztere — fiel durch. Deutlich erweist sich aber in beiden, wie sehr Brahmsens junger Freund als Bühnenkomponist von — *Richard Wagner* abhängig war, deutlich aber auch, daß seine Begabung dem Heiteren und Gemütreichen zustrebte und der blutrünstigen Dramatik, wie sie J. V. Widmann, entgegen seiner eigenen Natur, dem Textbuch von „Manuel Venegas" aufgepfropft hat, abhold war.

Das sah aber Heuberger so bald noch nicht ein. Er arbeitete seine zweite Oper nach einem neuen, womöglich noch ungeschickter verfaßten Textbuche Ludwig Ganghofers von Grund auf um und — die Wiener Hofoper nahm das Werk zur Aufführung an. Da der Tondichter inzwischen bereits auch Kritiker am „Wiener Tagblatt" und der „Münchner Allgemeinen Zeitung" geworden war, somit auch durch die Tätigkeit mit der Feder inmitten der musikalischen Parteikämpfe stand, setzte ein Kesseltreiben ein, das die Aufführung der, nun „Mirjam" oder „Das Maifest" betitelten Oper zwei Jahre lang hinauszog. Als alles endlich soweit war, erkrankte Hans Richter nach der Generalprobe. Frisch entschlossen nahm Heuberger den Dirigentensitz an der Spitze der Philharmoniker ein und leitete die Erstaufführung *ohne Probe* mit solchem Geschick, daß er selbst seinen Gegnern Achtung abnötigte und zahlreiche Wiener Blätter, während sie fast sämtlich über das Werk ungünstig urteilten, dafür eintraten, Heuberger als Kapellmeister an die Hofbühne zu verpflichten.

Die Intrigen, die ja leider Gottes gerade in Musikzentren am üppigsten gedeihen, verhinderten dies. Ungebrochenen Mutes schaffte Heuberger weiter, bereits langsam in diejenige Richtung einlenkend, die seiner Begabung am meisten entgegenkam. Zwei Ballette entstanden so, „Die Lautenschlägerin", die in Prag, und „Struwwelpeter", der auf der Dresdener Hofbühne (unter Schuch) das Rampenlicht erblickte. Ihr Schöpfer aber gewann an Ansehen nicht nur in Deutschland, sondern auch in seiner Vaterstadt Wien. So wurde er zuerst Vorstandsmitglied, dann Präsident des Wiener Tonkünstlervereins und hat als solcher viele jungen Talente mächtig gefördert.

1896 aber vollendete Heuberger seinen „Opernball", das Werk, in dem er seinen eigenen Stil finden und das ihm Ruhm und Ehren wie auch klingenden Lohn bringen sollte. Kurz nachher wurde er neben Hanslick Kritiker der „Neuen Freien Presse". Zemlinsky, Smareglia, Jan Kubelik, Ernst v. Dohnanyi und viele andere hat er in dieser Eigenschaft als Erster gefördert, ja zum Teil sogar entdeckt, leider aber auch gegen Anton Bruckner und Hugo Wolf Stellung genommen — die einzigen Negativa seiner Künstlerlaufbahn. Seine Vollreife als Tondichter und seinen größten künstlerischen Erfolg sollte aber Brahms, um dessen *volle* Anerkennung Heuberger zwanzig Jahre lang gerungen, nicht miterleben. Der geliebte Meister siechte dahin und schloß bald darauf die Augen zum ewigen Schlummer. Heubergers Aufzeichnungen über des Meisters Krankheit und Ende, so skizzenhaft sie gehalten sind, gehören in ihrer ganz unsentimentalen Art zu dem Ergreifendsten, was ich je über einen Musiker gelesen habe.

In Heubergers Leben mehrten sich nun die Erfolge. Nach dem „Opernball" wurden die Operetten „Ihre Exzellenz" und „Baby" bejubelt. Im gleichen Jahre, da die Uraufführung der letzteren stattfand (1901) und da gesammelte musikalische Aufsätze Heubergers in zwei Bänden („Im Foyer" und „Musikalische Skizzen") erschienen, trat er infolge tiefgehender Differenzen mit Hanslick, der sich auch Billroth gegenüber große Indiskretionen hatte zuschulden kommen lassen, aus der Redaktion der „Neuen Freien Presse" aus. Im Jahre darauf wurde er, der sich musikwissenschaftlich immer mehr

vertieft hatte, als Professor für dramatische Kompositionen an das Wiener Konservatorium (die heutige staatliche Musikakademie) berufen, im gleichen Jahre neben Eduard Kremser Chormeister des Wiener Männergesang-Vereins, an dessen Spitze er mit eigenen und fremden Kompositionen in Wien, Berlin, in England, Amerika und Aegypten rauschende Erfolge einheimste. Zugleich veröffentlichte er eine Biographie Franz Schuberts, die 1920 in dritter Auflage erschien. 1903—04 schuf er die entzückende Volksoper „Barfüßele", die Schuch in Dresden erfolgreich zur Uraufführung brachte, übernahm sodann die Redaktion des „Musikbuches aus Österreich" und der „Neuen musikalischen Presse" und schrieb eine (noch unaufgeführte) einaktige *dramatische* Oper „Die letzte Nacht", deren Klavierauszug sein Schüler Egon Lustgarten, heute als Komponist und philosophischer Musikschriftsteller bekannt, verfaßte. Mit zwei heiteren Bühnenwerken (Operetten), die nach dieser Zeit entstanden, hatte er infolge der elenden Texte keinen Erfolg. So wandte er sich stets mehr der wissenschaftlichen Arbeit zu und gab 1910 in der Universaledition ein vortreffliches Lehrbuch der Modulation, 1911 bei F. E. C. Leuckart eine Neubearbeitung von Cherubinis „Kontrapunkt" heraus. Seine letzten Lebensjahre aber waren vor allem seiner Lehrtätigkeit gewidmet. Die Frische und Natürlichkeit seines Vortrages, der innige Zusammenhang des Theoretischen mit der lebendigen Musik, wie er ihn schilderte, nicht zuletzt aber sein innerlich junges Wesen und der tiefe Respekt, den er, der Erfahrene, vor jungen, aufstrebenden Talenten empfand, sicherten ihm die Liebe seiner Schüler bis über das Grab hinaus. Als er vor 10 Jahren dahinging, verhinderte der Kriegslärm laute Gedächtnisfeiern sowie die Wiederaufnahme seiner Werke (mit Ausnahme des „Opernballs" und des „Barfüßele") in den Spielplan der Bühnen, die Auferstehung seiner Chöre und Orchestersachen in den Konzerten. Nicht die Schlechtesten aber waren es, die um ihn trauerten.

*

Wenn wir dieses reiche Künstlerleben überblicken, so wird uns klar, daß das Stigma des „Operettenkomponisten", das manche Neider ihm aufdrücken wollten, auf Richard Heuberger ganz und gar nicht paßte. Er war ein universaler Geist, und als solcher nicht in *einer* Richtung des Schaffens hin festgelegt. Der ursächliche Zusammenhang der verschiedenen Künste beherrschte seine Gedanken und in der Musik selbst gab es, sicher zum Nachteil für den äußeren Erfolg, kaum ein Gebiet, auf dem er nicht gearbeitet hätte.

Gleichwohl kann von einer Zersplitterung bei ihm nicht gut die Rede sein. So manches feinmelodische Lied, manch origineller und kontrapunktisch so trefflich gearbeiteter Chor, gewiß aber einige seiner Bühnenwerke werden immer und immer wieder erklingen. In den letzteren aber offenbarte sich seine Eigenart, der sich, wie weit man auch die Musikliteratur überblickt, tatsächlich nichts Gleiches an die Seite stellen läßt.
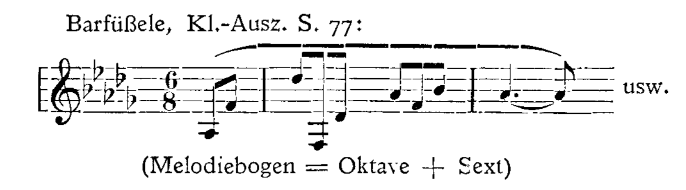
Wollen wir in seine Art eindringen, so ist festzustellen, daß bereits sein erstes Bühnenwerk, die „Abenteuer einer Neujahrsnacht", das trotz textlicher Schwächen und mancher Lyrismen in der Musik eine Neubearbeitung wohl verdiente, seine Eigenart verkündete. Denn es stellt eine Mischung zwischen den Elementen der komischen Oper und klassischen Operette dar. Den operettenhaften Einschlag verursacht die Anwendung des Walzer-Rhythmus — eine Einwirkung von Johann Strauß, die wir in einer ganzen Reihe von Opern sehen, deren Entstehungszeit in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts fällt (von Gounods „Faust" bis zu Kienzls „Evangelimann") und die keineswegs eine günstige genannt werden kann.

Hat dieser straußische Einschlag auch einzelne Partien in Heubergers Opern (selbst in dem reizenden „Barfüßele") geschwächt, so war er doch nicht so stark, den Tondichter zu einem Nachfolger Straußens zu machen. Und das war gut. Denn zu erreichen war Johann Strauß auf seinem ureigensten Gebiete, dem des Walzers, doch nie und nimmer.

Heubergers Begabung aber lag in anderer Richtung: in der gemütvoll-volksliedmäßigen Weise und im modern harmonisierten, rasch dahingleitenden $^{2}/_{4}$-, $^{6}/_{8}$- und $^{12}/_{8}$-Rhythmus, vor allem aber in einer Melodiebildung, welche ebensowohl weitgeschwungene Bogen aufweist als deren Höhepunkt durch Einführung des dissonanzierenden Elementes in die heitere Musik verschärft.

In der Dehnung der Melodiebogen kommen hierbei ebensowohl Oktavversetzungen innerhalb der Zerlegung eines Akkordes

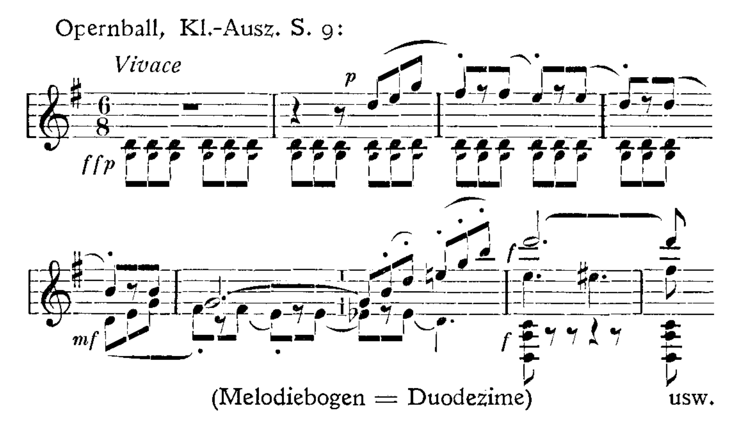
Barfüßele, Kl.-Ausz. S. 77:



(Melodiebogen = Oktave + Sext)

und einfache, durch dissonanzierende Durchgänge pikant gemachte Akkordzerlegungen vor,

Opernball, Kl.-Ausz. S. 9:



(Melodiebogen = Duodezime)

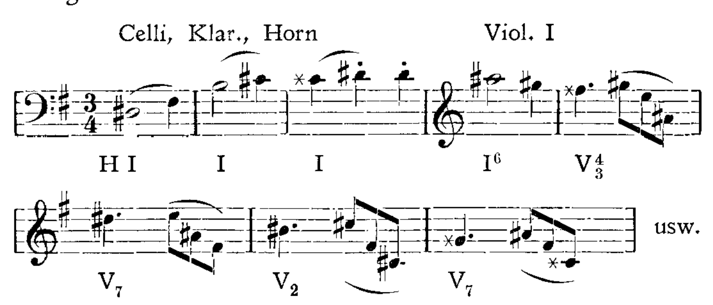
als auch ein scharfes Betonen des dissonierenden freien Vorhaltes im schiefen Rhythmus nebst Abschwellen aus der Melodierichtung in einen harmonischen Ton und spätere Betonung der dissonierenden großen Sexte:

Opernball, Kl.-Ausz. S. 10:

Galopp

(Melodiebogen = Oktave + Sexte)

Den Gipfel der Kühnheit in der Ausdehnung des melodischen Bogens durch einen mitten in der melodischen Entwicklung vollführten Sprung um eine Terzdezime (Oktave + Quinte) erreicht Heuberger im „Opernball" (S. 3 des Kl.Ausz. u. a. O.) in folgender Melodie, die in ihrer Fortsetzung (Takt 5—8 des Beispiels) auf jedem ersten Taktteil eine stark dissonierende Wechselnote bringt:



Zu dieser eigenartigen Behandlung des Melodiebaues treten als Kunstmittel liegende Stimmen, die Anwendung alterierter Akkorde, mediantenweises Modulieren, Umkehr der Melodie auf dem Leitton, rhythmische Veränderung der Motive gemäß den Begebenheiten auf der Szene, sowie gelegentliche Verwendung der Chromatik, immer und immer wieder aber die aufreizende pikante Bewegung starker Taktteile (schiefer Rhythmus). Hierzu gesellt sich noch Vielstimmigkeit und motivische Arbeit sowie ein Glänzen und Leuchten des überaus fein behandelten Orchesters, so daß selbst Einfälle zweiten Grades — Heuberger war nicht immer kritisch gegen sich selbst — ein eigenartiges Gepräge erhalten.

Als grundlegende Neuerung in Bühnenwerken (zumal in deutschsprachigen) ist seine Kunst, vom gesprochenen Worte über eine frei-rezitativische Einleitung zum Gesange überzugehen, anzuführen. Er hat damit tatsächlich den musikalischen Konversationsstil begründet und — keiner hat es ihm noch nachgemacht, was eigentlich wunder nimmt. Denn aus seinen Werken hat eine ganze Reihe höchst erfolgreicher Komponisten — nomina odiosa — sehr deutliche — Anregungen geschöpft. Aber wenn selbst Mozarts und Schuberts Melodien, ja selbst Richard Wagners „Parsifal" in „gelungenen" Veränderungen in der nach Heubergers Glanzzeit einsetzenden Wiener Operetten-Sintflut auftauchen (vielleicht weise ich das noch einmal gründlich nach!), warum sollte unser Meister der heiteren Muse davon verschont bleiben?

Seine Werke aber, vornehmlich die oben nachdrücklich erwähnten, verdienen eine Auferstehung mit Recht; denn sie sind *reinen* Geistes Kinder.

Ferruccio Busoni / Von Lothar Band

Musiker oder Philosoph? Soll man besser die Gegensätze mildern und fragen: philosophierender Musiker oder musizierender Philosoph?

Erst spät, nach überwundenem Sturm und Drang, als ruhmgekrönter Pianist und ein in seiner besonderen Art anerkannter Komponist gab Busoni den treibenden Gedanken seines Schaffens, seiner Kunst, wie er sie sah und erkannt wissen wollte, in Worten Ausdruck. Ein kleines, schmächtiges Heftchen, bescheiden „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" betitelt, umschließt die Welt dieses sinnenden Geistes. Nicht abgeklärt, nicht abgeschlossen, aber doch voll Anregung und Erkenntnissen reich für das Wesen und die Einstellung des Verfassers.

Und bezeichnend: das Büchlein des Philosophen im Musiker ist „dem Musiker in Worten" Rainer Maria Rilke gewidmet. Busonis Geist, von zwei Nationen beeinflußt, teils dem vom Vater überkommenen Musikantentum zugeneigt, teils von der deutschstämmigen Mutter zur tieferen Erkenntnis des Wesens seiner Kunst erzogen, sah in der Musik zwar eine Kunst mit besonderen Ausdrucksmitteln, fühlte, ahnte aber ihre kosmische Verschwisterung mit der Gesamtheit aller Künste.

„Denn seht, die Millionen Weisen, die einst ertönen werden, sie sind seit Anfang vorhanden, bereit, schweben im Äther und mit ihnen andere Millionen, die niemals gehört werden. Ihr braucht nur zu greifen, und ihr haltet eine Blüte, einen Hauch des Meeresatems, einen Sonnenstrahl in der Hand . . . Und Millionen Weisen sind seit Anfang vorhanden und warten darauf, sich zu offenbaren!"

Das ist mit den eigenen Worten Busonis seine Erkenntnis vom kosmischen Ursprung und Wesen der Tonkunst. Wer sich aber so allgemein einstellt, dem muß die moderne Musik in ihrer Beengung durch das Tonsystem, in ihrer Erdgebundenheit durch die Beschränkung auf die instrumentale Tonerzeugung, in ihren Hemmungen aus formalen Rücksichten, ein fremdes Gebiet werden.

Treu dieser Überlegung sagt dann Busoni auch:

„Der Schaffende soll kein überliefertes Gesetz auf Treu und Glauben hinnehmen und sein eigenes Schaffen jenem gegenüber von vornherein als Ausnahme betrachten. Er müßte für seinen eigenen Fall ein entsprechendes eigenes Gesetz suchen, formen und es nach der ersten vollkommenen Anwendung wieder zerstören, um nicht selbst bei einem nächsten Werk in Wiederholungen zu verfallen. Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein."

Freiheit dem Genie! Sie soll gern anerkannt sein, aber als Lehre für die Jugend sind solche Sätze gefährlich. Man hat Busoni gern einen Führer der modernen Richtung nennen, die Revolutionäre der Tonkunst haben ihn als ihr geistiges Haupt bezeichnen wollen. Der stille und bescheidene Mensch Busoni wollte davon nichts wissen und protestierte energisch dagegen, für unvermögende, gedankenarme Kompositionen jüngster Tage verantwortlich gescholten zu werden, nur weil sie einer sogenannten modernen Richtung huldigten.

Denn auch der Komponist Busoni selbst steht nicht in voller Übereinstimmung mit dem Philosophen. Noch kennen wir allerdings sein letztes, dem Vernehmen nach doch wohl beendetes Werk, den „Faust", nicht vollständig, sondern nur einige Bruchstücke; aber was an Geschaffenem vorangegangen ist und vor uns liegt, das läßt uns ermessen, wie tief sich die Kluft in dieser zwiespältigen Seele weitete. Nie hat der Musiker dem philosophierenden, geistvollen Theoretiker auf alle Höhen folgen können.

Das schaffende Leben Busonis ist drum ein stetes Ringen um die praktische Bekräftigung des intuitiv Erkannten. Aber außer dem mütterlichen Erbteil der Freude am Metaphysischen war auf ihn ja auch das väterliche, rascher fließende Blut des musikfrohen Italieners übergegangen. Erlebt man heute rückschauend etwa sein Violinkonzert, dann empfindet man auch in einem frühen Werk die Spannung zwischen Gewolltem und Gewordenem. Die Eleganz und der freie Fluß in der Kadenzierung, das Aufleuchten harmonischer Wendungen neben der formalen Unbekümmertheit. Und welches Werk man auch aufschlägt, immer sieht man neue Versuche, vorzudringen in das unbekannte Gebiet jener ersehnten kosmischen Auflösung.

Er, der so strebte; wurde gleichwohl der Apostel Mozarts und der Erneuerer Bachs. Die göttliche Klarheit Mozarts, die weihevolle Polyphonie Bachs, sie ergänzten sein Wesen als Musiker, als Pianist. Hier lebte sich der Italiener in ihm aus, Klangfreudigkeit und Klangfülle reizten sein trunkenes Ohr und wiesen ihm jene unumstrittene Sonderstellung unter den Pianisten seiner Zeit an, aus der erst der Komponist erwuchs. Die Bearbeitungen Bachscher Werke, sie zeigten an, wohin der philosophierende Geist den Flug richtete. Aber es hemmte ihn doch die gegebene Form, und so löst sich Busoni später von der Klavierbearbeitung, um schließlich doch auch zu dieser ersten Sprache in Tönen zurückzukehren und seine Tagebücher darin aufzuzeichnen.



Ferruccio Busoni
(Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.)

Der interessanteste Vorfall aber im Schaffen Busonis war seine Begegnung mit dem Theater. Als Max Reinhardt einst Gozzis „Turandot" in der alten Kunst der „comedia del arte", als wahre Stegreif-Dichtung in Berlin aufführte, schrieb ihm Busoni einige kurze Musikstücke dazu. Sie wurden später zur Oper „Turandot" erweitert und diese erschien mit dem „Arlecchino", jener musikalischen Groteske. Damals schon stand Busoni ganz unter dem Bann seiner theoretischen Erkenntnisse, und er, der musikalische Freigeist, mußte sich und seine Kunst den Bedürfnissen des einengenden Theaters mit allen seinen Forderungen fügen.

Und es geschah! Auch diese Musik wurde geschrieben und — die Form gewahrt.

So steht die Erscheinung Busonis als die eines großen Anregers vor uns, der mit kühnem Geist erkenntnistheoretisch vordrang zu den Sternen, bis zur Musik der Sphären. Aber auch ihm blieb jenes Gebiet verschlossen, und es liegt nur ein matter Abglanz von dem, was er gewollt, auf seinen Werken, und jeder Zweifel ist berechtigt. Nicht jedoch an seinem besten Willen, der unentwegt und bis in die letzten Tage unermüdet suchte und strebte.

Resignation steht über seinem Lebenswerk. Mit leiser Hoffnung schließt Busoni seine Ästhetik, und diese

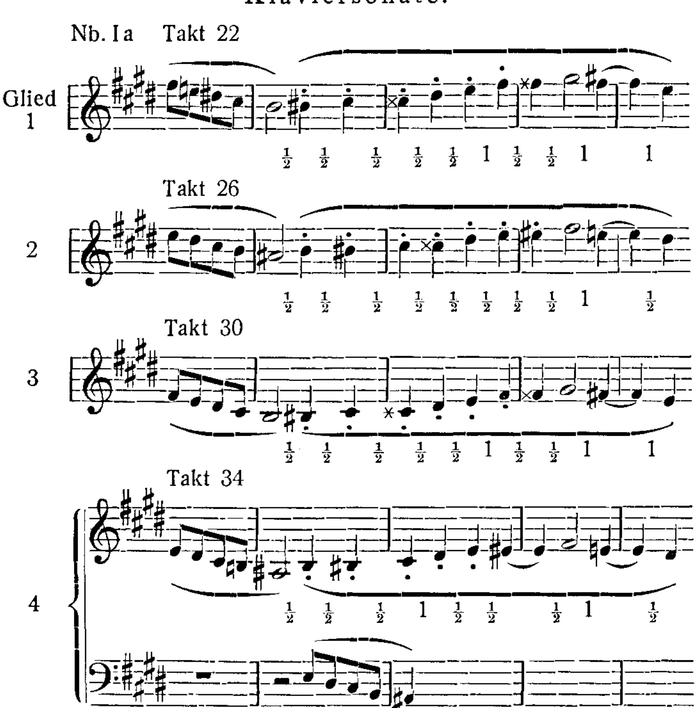
Hoffnung mag wohl auch sonst den liebenswerten Menschen und feinen Künstler, den Förderer aber nicht Revolutionär, den philosophierenden Musiker begleitet haben, wenn er den vor ihm liegenden Weg zur Höhe überprüfte, der doch nicht weiter führt als: „Bis an die Pforte. Bis an das Gitter, das Menschen und Ewigkeit trennt — oder das sich auftut, das zeitlich Gewesene einzulassen. Jenseits der Pforte ertönt Musik. Keine Tonkunst. — Vielleicht, daß wir erst selbst die Erde verlassen müssen, um sie zu vernehmen. Doch nur dem Wanderer, der der irdischen Fesseln unterwegs sich zu entkleiden gewußt, öffnet sich das Gitter."
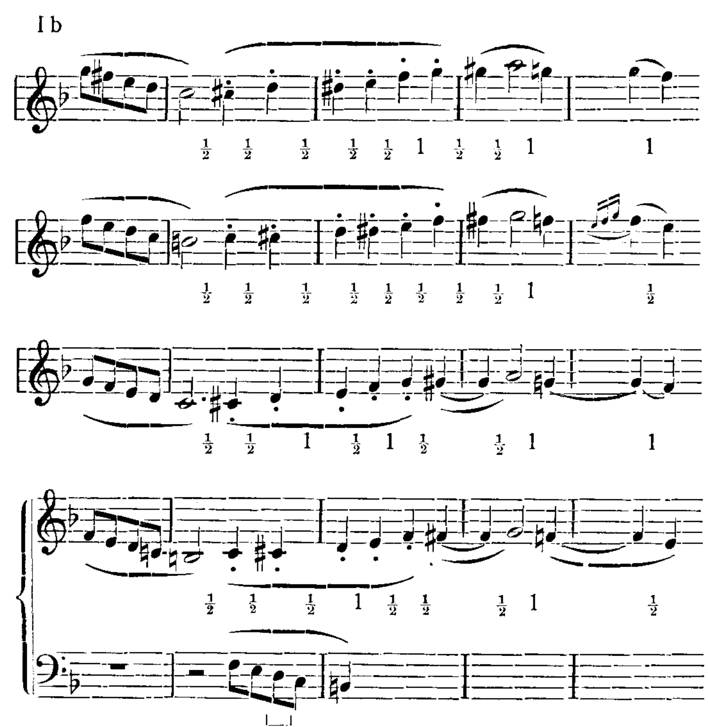
Eine Stelle aus Beethovens Klaviersonate Op. 14 I

Von Dr. PAUL MIES

Wenn auch der Hauptgenuß eines Meisterwerkes der Tonkunst im wesentlichen der Empfindung entspringt, so kann er doch manchmal durch Kenntnisse über die Entstehung und Klarlegungen des Formalen vertieft werden; abgesehen davon, daß es auch an sich von Interesse ist, Kleinigkeiten in der Arbeit des Künstlers zu verfolgen und sich Rechenschaft von den Gründen zu geben, die zu den gerade vorliegenden musikalischen Bildungen führten. Beethoven ist da ein besonders günstiges Forschungsobjekt, da eine große Anzahl von Skizzen zu seinen Werken vorliegen. Wie sich aus dem Vergleich von Skizze und Endgestalt wichtige Schlüsse auf die Eigenheiten seines musikalischen Stils ziehen lassen, habe ich in umfangreicher Weise dargelegt [1].

Hier sei das Seitenthema des ersten Satzes der Klaviersonate Op. 14 I besprochen. Takt 35 (Nb. I a) enthält in dem Zusammenklang his—cis eine scharfe Dissonanz, die weder bei der vorhergehenden Stelle, noch in der Reprise in ähnlicher Schärfe erscheint. Man wäre vielleicht geneigt, an einen Druck- oder Schreibfehler in der Melodiestimme zu glauben, wenn nicht eine Skizze [1] die Stelle genau so zeigte. Das sechzehntaktige Seitenthema besteht aus 4 Gliedern mit weitgehender Übereinstimmung. Nb. I a enthält diese 4 Glieder untereinander mit Andeutung der in Betracht kommenden Intervalle ($\frac{1}{2}$ bedeutet Halbton, 1 Ganzton). Bleibt der Auftakt unberücksichtigt und ebenso der Schlußabfall, so handelt es sich um die Ausfüllung eines Intervalls von 4½ bezw. 4 Tönen; es entsprechen sich dabei die Glieder 1 und 3, 2 und 4. Außerdem aber decken sich die Glieder 1 und 3 völlig. Durch eine geringfügige Änderung hätte nun Beethoven der Dissonanz entgehen können. Er brauchte dem Thema nur die Linie ais—h—cis zu geben wie in der Reprise (Nb. III a). Warum geschah das nicht?



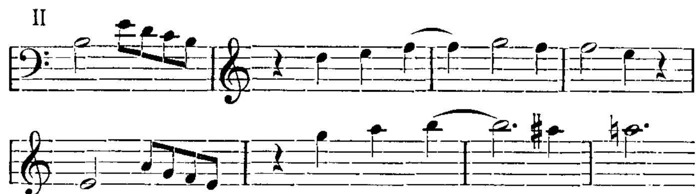


Zuerst sei noch eine Erscheinung bemerkt. Vier völlig gleichgebaute Glieder wären ermüdend gewesen. So steigerte Beethoven das letzte, indem er die Schluß-

[1] P. Mies: Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. Breitkopf & Härtel.

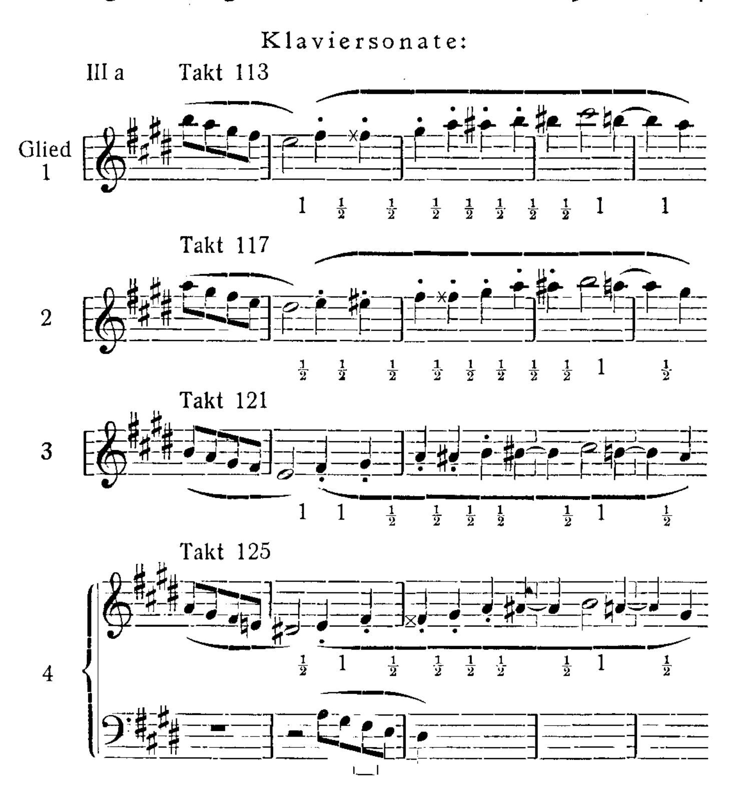
[1] G. Nottebohm: Zweite Beethoveniana, 1887, S. 50.

synkope schon einen Takt vorher eintreten läßt. Eine frühe Skizze[1] (Nb. II) zeigt, daß diese Art Sequenz-



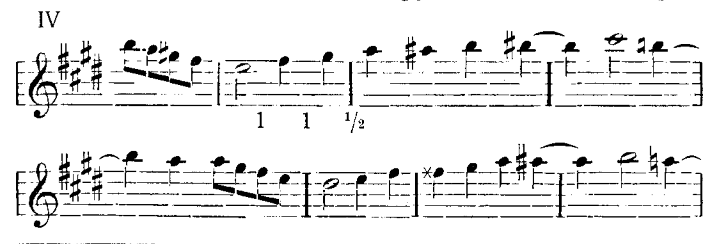
bildung schon im ursprünglichen Plan enthalten war. In ihrer Anwendung als Steigerungsprinzip zeigt sich ein gewaltiger Fortschritt zwischen Skizze und Ausführung.
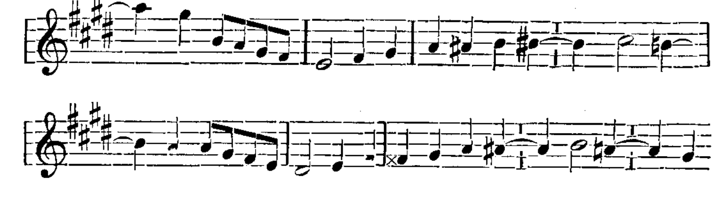
Nb. III a bringt die Reprise in der gleichen Anordnung. Es zeigt sich: die Glieder 1 und 3, 2 und 4
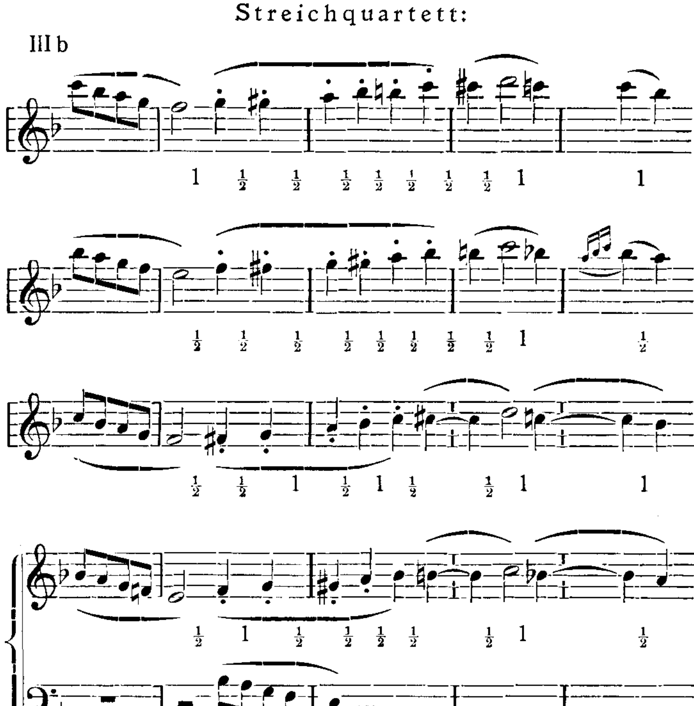


entsprechen sich in der Größe des ganzen Intervalls (4½ bezw. 4 Töne) wie im ersten Teil, in der Intervalleinteilung sind sie aber verschieden; zugleich hat schon das dritte Glied die Synkopenvorwegnahme. Im ersten Teil stimmt das vierte Glied mit dem zweiten bis zum vierten Intervallschritt überein; in der Reprise ist nur der erste Schritt gleich. Wo steckt der Grund?

Den enthüllt eine Skizze zur Reprise[2] (Nb. IV), die in allen vier Gliedern die vorweggenommenen Synkopen





hat und dafür das Thema mit zwei Ganztönen im ersten Gliede beginnen muß. Eine Steigerung innerhalb der vier Glieder war dann aber nicht mehr vorhanden. Beethoven ließ daher diesen Plan fallen, brachte die Synkopenvorwegnahme erst im dritten Glied (im Gegensatz zum ersten Teil), ließ allerdings — und das war wohl Zufall — den veränderten Melodieanfang bestehen. *Hier zeigt sich*



deutlich, daß Beethoven bei den Reprisen keine einfachen Transpositionen vornahm. Nun waren in der Reprise erstes und drittes Glied geändert und entsprachen sich nicht mehr wie im ersten Teil. Da lag dann kein Grund mehr vor, die Gleichheit des zweiten und vierten Gliedes um jeden Preis möglichst lange beizubehalten. Die geänderte Intervallfolge im Anfang des vierten Gliedes schaffte den Zusammenklang fis—fis, und damit war die Dissonanz vermieden.

Der Hergang wäre also etwa folgendermaßen zu denken: Durch die steigernde Synkopenvorwegnahme im vierten Glied des ersten Teils entsteht die klangliche Härte; Beethoven vermeidet sie nicht, denn sie gestattet eine möglichst lange Gleichheit der Intervallfolgen mit dem zweiten Glied. In der Reprise liegen dagegen durch die oben erwähnten Änderungen von vornherein Inkongruenzen des ersten und dritten Gliedes vor. Jetzt legt Beethoven auf die Parallelität des zweiten und vierten

[1] a. o. S. 48.
[2] a. o. S. 54.

Gliedes keinen so großen Wert mehr, und vermeidet lieber die Dissonanz.

Inwieweit dieser Gedankengang mit der *bewußten* Absicht Beethovens zusammenfällt, das ist natürlich nicht zu entscheiden. Für seine Richtigkeit sprechen zwei Gründe. Einmal stellen die endgültigen Lösungen, sowohl im ersten Teil wie in der Reprise vollkommene Formtypen dar, im Vergleich zu den Skizzen; und die unermüdlichen Versuche Beethovens in der Vervollkommnung der Form habe ich in meinem eingangs erwähnten Werke ausführlich dargestellt. Es gibt aber noch ein zweites Zeugnis: das Beethovens selbst!

Er hat diese Sonate auch als Streichquartett in F dur mit mannigfachen Änderungen veröffentlicht. Auf die schöne und sehr lehrreiche Parallelausgabe der Sonate und des Streichquartetts in Eulenburgs Kleiner Partiturausgabe durch W. Altmann sei hingewiesen [1]. Die beiden in Frage kommenden Stellen des Quartetts habe ich in den Nb. I b und III b gegeben. Es genügen jetzt wenige Bemerkungen. Die Dissonanz im vierten Glied des ersten Teils ist auch vorhanden; diese Melodieführung war also offenbar wesentlich, da sie die Parallelität des zweiten und vierten Gliedes möglichst lang gestaltet. Das dritte Glied stimmt mit dem ersten infolge der hier schon eintretenden Synkopenvorwegnahme nicht mehr überein. Dagegen ist jetzt der Aufbau des ersten Teils und der Reprise völlig übereinstimmend. Die Veränderung des Themenanfangs in der Reprise findet sich aber auch hier, ebenso fehlt die Dissonanz in der Reprise. Die Formengestaltung des Seitenthemas ist im Quartett nicht mehr so individuell wie in der Sonate, dafür im Verhältnis des ersten Teils zur Reprise entsprechender. Die charakteristischen Unterschiede — veränderter Themenanfang, Wegfall der Dissonanz in der Reprise — finden sich in beiden Fassungen.

Ein merkwürdiges Gemisch von unerklärbaren und zufälligen Bildungen, von unbewußten Vorgängen in bestimmter Richtung und Eigenart und von deutlich beabsichtigten Zwecken ist die Komposition. Einiges davon zeigt das behandelte Beispiel: die „zufällige" Beibehaltung des infolge der Synkopenvorwegnahme in der Skizze der Reprise veränderten Themenanfangs; dann aber die wohl meist unbewußt erfolgenden Änderungen in Richtung auf eine einheitliche Ausgestaltung des ganzen Themas (in der Sonate), ja des ganzen Satzes (besonders deutlich im Quartett). Es ist deutlich, wie sich bei einer Häufung und Vergleichung derartigen Materials die Eigenarten des Stils, d. h. die Stilmomente [1] ergeben.

[1] Vgl. den Aufsatz von W. Altmann im 4. Beethoven-Heft der Zeitschrift „Die Musik" 1905.

[1] Vgl. Paul Mies: Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied.

Paul Bruns: Carusos Technik in deutscher Erklärung

Gewürdigt von HERMANN HERING (Marburg-Lahn)

Hervorragende ausübende Künstler haben von jeher auf die Entwicklung der Kunsttechnik eingewirkt, sei es, daß sie selber durch Wort, Schrift und Tat fördernd eingriffen, sei es, daß sie die Fachpädagogen vor die Lösung gänzlich neuer Probleme stellten. Instrumental hat man bis jetzt den Anforderungen wohl immer zu folgen vermocht; aber — obwohl fast in jeder stimmkundlichen Publikation des letzten Jahrzehnts der sprichwörtlich gewordene Caruso als Beleg zitiert wird — eine restlose Lösung des Problems der unbeschränkten gesanglich-musikalischen Technik hatte bis jetzt noch keiner gebracht, und glaubte jemand die Lösung in der Theorie gefunden zu haben, so blieb er sicher in der Praxis den schlagenden Beweis schuldig. Obschon gerade das moderne Musikdrama mit seinem Alliterationsrezitativ und seinen Anforderungen betreffs Durchschlagskraft und Größe und Leichtigkeit des Tones an die deutschen Stimmbildner, wenn auch sehr schwere, so doch aber dankbare und des Lösens werte Aufgaben stellt, so haben die Deutschen doch immer wieder versagt. — Woran sind alle die deutschen Versuche gescheitert? Wohl zumeist daran, daß man für jede künstlerische Kraftäußerung (großen durchschlagenden Ton usw.) eine physische, willkürlich zu beeinflussende Kraft (Atemdruck etc.) als Quelle ansah, durch willkürlichen Druck und Spannung die aufs äußerste gespannte Kraftleistung zu erreichen suchte, aber dabei vergaß, daß Kraft nicht immer mit Schönheit (Kunst) identisch ist. Man hörte die ungeheuer lang gehaltenen Töne Carusos, seine sieghafte, elementar gewaltige Höhe, konnte der Schönheit seiner Stimme nicht widerstehen, aber fand nicht, worin das seinen eigentlichen Grund hatte. — Da setzt Bruns mit seinen Forschungen ein und gibt mit seiner letzten Schrift den Schlußstein in der Entwicklung seiner tonbildnerischen Ideen. Er erkennt die Vorzüge der Caruso-Stimme in allen ihren letzten Ursachen und stellt Fall für Fall den Fehler der deutschen Stimmbildung bloß und weist die Wege zu einem Höhepunkte deutscher Kunst. Dabei kommt er zu folgenden grundlegenden Ergebnissen:

Als Urbildungsmaterial für den Aufbau der Männerstimme sieht er das Falsett an. Er verwahrt sich gegen den wiederholten Angriff, daß er das naturalistische flache Falsett als Norm hoher Tenorhöhe ansehe und erklärt mit Nachdruck: „Ich bin der schärfste Gegner der höchst naturalistischen dünnstimmigen resonanzlosen fistulierenden oder falsch falsettierenden Singerei, wie sie in den letzten Jahren auch leider von anerkannten Tenören wie Jadlowker, Walter, Erb (auch die verschreumelte Bonci-Kopie, der Russe Smirnoff gehört hierher) in Deutschland eingeführt, von der Kritik bedauerlicherweise nicht einstimmig beanstandet worden ist."

Das Falsett wird durch vieljährige Durcharbeitung der Kopfresonanz von der Nasenwurzel und der Stirnhöhle bis zur schwingenden Schädeldecke und den Kaven des Hinterkopfes zur voce di testa, dem vollkommensten Resonanzprodukt und so zur Norm des hohen Fortetones. Dem Romanen ist dieses Resonanzphänomen angeboren, dem Deutschen dagegen geht das „Sensorium für den Schallraum, für das Resonanzgebiet der Partialtöne und damit auch ganz allgemein für die italienische voce di testa ab." „Die Kopfresonanz in deutscher Auffassung und Formung ist Nasenresonanz, gesteigerte Nasalität, Einzwängen des Tones in die Nasenwurzel bei meist näselndem oboeartigen Verschließen anderer Resonanzen und bevorzugten nasalierenden Lauten." Die Schwäche deutscher Resonanzbegabung hat Bruns an sich er-

fahren, als er seine Stimme der italienischen Struktur unterwarf, aber dennoch die hohe tenorale Quart nicht gewann.

Das Falsett kann aber nicht bei der in Deutschland traditionellen Atmung, „jenem Vollpumpen der Lungen, Stauen der Luft, dem Stemmen der Flanken gegen den aufgeblähten Thorax, der „Atemstütze“ mit krampfhaft eingezogener Bauchwand“ erstarken, sondern nur bei der Atmungsart, die ihre Energie aus der in der Lunge verbleibenden Restluft schöpft — der Minimalluftfunktion. „Erst langsam gewöhnt sich die Lunge, die meist von Jugend auf an Stauung und falsche Expansivkraft infolge des unseligen Vollpumpens gewöhnt ist, an das Auslassen der Luft vor dem Stimmansatz.“ Die nach dem Ausatmungsstrom in der Lungenbasis zurückbleibende Luft (Minimalluft) wirkt erstärkend auf das Falsett.

Dem Deutschen fehlt allerdings der Muskelsinn für die Dünnatmigkeit, der den Italiener vor verheerendem, stimmlähmendem Muskelzwang der Brusttöne und vor dem tonerdrückenden Zuviel an Luft bewahrt. „Dieser Muskelsinn nur schafft das Sensorium für die voce di testa, das in einem ständig und tatsächlich vorhandenen, sogar örtlich bestimmbaren Vakuum als Schallraum, als dehnbarer Resonanzraum und in einem merkwürdig wachsenden Kraftgefühl für die Tongebung sich ausprägt und steigert.“

Mit dem Ausschalten des Druckes der Flanken und Bauchmuskeln, der „ungeheuren und absichtlichen Belastung des gegen die zarte Kehle gestemmten Oberkörpers“, regt sich das Zwerchfell so, „daß diese ungemein elastische Muskelgruppe zum Hauptagens der Schallwelle, zur motorischen Kraft des Tones wird.“

Das freie Muskelspiel, das Singen ohne Muskeln kann sich nur in der Falsettfunktion einstellen, weil das richtige Falsett physiologisch die absolute Entspannung aller muskularen Kräfte bedingt. „Die Falsettfunktion ist das Geheimnis der spielenden, verblüffenden mühelosen Höhe der Italiener, ist das Geheimnis des organischen Aufbaues ihrer vielbewunderten Kantilene.“

Die zweite Verstärkungsmöglichkeit der Falsettfunktion ergibt sich durch die Erweckung bezw. Verstärkung der Partialtöne. — Damit schneidet Bruns die Frage über die Stimmschönheit an, die vor einiger Zeit auch in dieser Zeitschrift die verschiedensten Meinungen auf den Plan rief, und gibt dafür eine exakte, wissenschaftlich begründete Antwort. Er geht aus von der Beurteilung des Instrumentaltones, den wir „schön“ nennen, wenn er keine klangfremden Beimischungen, keine dissonierenden Obertöne hat, also rein ist. Zur Reinheit gehört aber nicht nur die Abwesenheit fremder störender Qualitäten, sondern auch die Abwesenheit alles dessen, was kein Ton im engeren Sinne, sondern bloßes Geräusch ist. „Von elementarer Schönheit des Instrumentaltones kann erst da gesprochen werden, wo alle diese tonfremden Beimischungen verschwunden sind, die den Ton seiner Idealität entkleiden und immer wieder an die mechanischen Vorgänge seiner Entstehung erinnern.“ Sind diese Voraussetzungen auch für den Gesangston erfüllt, so sieht Bruns die Schönheit der menschlichen Stimme in den Partialtönen, ihrer Zahl und ihrer Stärke des Mitklingens begründet.

„Die faszinierende Klangschönheit der Partialtöne bei Caruso und anderen Bevorzugten ist nichts anderes als eine mikroskopisch gewordene Harmonie, sie beruht auf dem gleichen Prinzip wie der Akkord und ist gewissermaßen nur ein noch nicht zu voller sinnlicher Erscheinung gelangter Akkord.“ — Dieser so seltenen Vielstimmigkeit der menschlichen Stimme kam Bruns bei seinen Tonbildungsversuchen vor anderthalb Jahrzehnten auf die Spur, nach phonatorischen Geräuschen stellte sich gleichzeitige Drei- und Vierstimmigkeit ein, die stets eine plötzliche auffallende Verstärkung und Verschönerung der unteren Lagen, besonders der Bruchlage im Gefolge hatte. Später fand er durch umfangreiche Versuche die Identität der sehr dünn, aber sehr schön klingenden Partialtöne mit den Helmholtzschen Obertönen heraus. „Die Dünnstimmigkeit der entstehenden Partialtöne, das selbsttätige Höhersteigen der dünnen Luftwelle, wobei sich ein Strang nach dem andern in immer höheren Tönen bis an die Grenze der dreigestrichenen, ja bis in die viergestrichene Oktave hinein ablöst,“ führte Bruns zur Konstruktion der weiter oben beschriebenen Minimalluft. Von der Verstärkung der Partialtöne hängt die Verstärkung der Falsettfunktion ab. Durch Resonanzübungen in tiefster Lage bewirkt Bruns das Verstärken der gewonnenen und sich mehrenden Partialtöne, mögen sie sich in noch so singferne Regionen verlieren. Die verstärkten Partialtöne legen nicht nur die ganze Stimme zurecht, schaffen also die Singefunktion, sondern die Höhe einer jeden Männerstimme und einer jeden Frauenstimme kann aus Partialtönen abgeleitet und aufgebaut werden, und zwar bei Tenören in allen Fällen, wo die Natur die Höhe völlig versagt hat. — Der so gewonnene Ton ist italienisch, von gleicher Expansion, gleicher Elastizität, gleicher schwebender Kraft; „seine höchste Höhe ist unbegrenzt, seine letzte Kraftsteigerung hängt nicht von der ‚Bruststimme‘, sondern vom appogio ab, einem Tiefergreifen der Stimme von oben nach unten“. Dieser gewaltige Anschlag auf den Brustkorb und die Schulterblätter ist aber nur bei federndem Zwerchfell möglich. Die dritte Verstärkungsmöglichkeit der Falsettfunktion: das italienische appoggiare la voce.

Durch die Minimalluft wird der Gesangsorganismus zunächst relaxiert; aus der Entspannung sämtlicher Muskeln heraus wird allmählich die Muskelgruppe, die wir Zwerchfell nennen, zu einem neuen und kraftvollen Phonationsmuskel. Läßt man diesen vermöge gänzlicher Ausschaltung des musikalischen Willens gewisse Töne oder gewisse Tonreihen zum Erklingen bringen, frei spielen, so setzt das von Bruns gefundene Phänomen des Freilaufs ein, d. h. wir empfinden die Stimme als Schallwelle, „die auf- und abläuft, manchmal sprungweise in größten Intervallen, manchmal stakkato in kleineren Figuren, manchmal in plötzlicher, geradezu eruptiver Weise in erschütternden Fortissimi“. Mit dem Eintritt des Freilaufs hebt ein Riesenwachstum und eine ungeahnte klangliche Veränderung der Stimme an; irgendwelche Grenzen, wie sie in Gesangsschulen für die einzelnen Stimmgattungen notenmäßig festgelegt sind, werden weithin überschritten.

Über die eigentliche Ursache des Freilaufs waren die Wissenschaftler lange im unklaren, ja, Vertreter der Wissenschaft waren beim ersten Anhören des Freilaufs (1909) geneigt, von Suggestion und Hypnose zu sprechen, bis einige Jahre später Universitätsprofessor Bergell-Berlin (innere Medizin) in den wellenförmigen Stößen des Zwerchfells von der Lungenbasis aus die eigentliche Ursache des Freilaufs fand. Durch Röntgenaufnahmen wurde dann als wissenschaftliches Novum festgelegt, daß das Diaphragma am Ende des Freilaufs eine Hand breit über die bisherige von der Wissenschaft determinierte Insertionslinie hinausgeht. Auf diese bislang unbekannte Wahrnehmung führt Bergell die gewaltigen explosiven Klänge noch am Schluß des automatischen Muskelspiels zurück: Der Beweis für die Minimalluft als einziges in Frage kommendes Luftquantum ist damit erbracht.

Allmählich schafft der Freilauf eine federleichte Muskelstellung — den idealen Ansatz zum Singen und eine absolut lockere Muskeltätigkeit — die ideale Singefunktion. „Aus dem freien Muskelspiel erwächst allmählich der Drang zum Singen und das sichere Bewußtsein, jeden Ton und jede Phrase im Freilaufgefühl singen zu können.“

Carusos Einsingen weist dieselben Wege. „Wie mir Knüpfer erzählte, war das Einsingen Carusos ohne jede musikalische Disziplin, wirr und verwirrend ohne zusammenhängende Arpeggie oder Skala. Die Töne seien willkürlich in wirrem Durcheinander von hoch und tief und tief und hoch aneinander gereiht, gefügt, gestoßen, stakkato und martellato verbunden worden; das hohe H und C habe Caruso in diesem „Hexentanz“ von Tönen bald forte, bald piano gesungen, dann sei es ihm (Knüpfer) so vorgekommen,

als schlüge die Stimme um weit über C hinaus nach F und G." „Als ich davon hörte, wußte ich sofort, daß jene gesanglichen Anomalien, jene grotesken und scheinbar antimusikalischen Tonfolgen zweifellos nicht von Caruso gewollt waren, sondern Klangprodukte einer unwillkürlichen Funktion, einer absolut ungehemmten, nicht eingestellten Muskeltätigkeit waren." —

Dies die Hauptgedanken der Brunsschen Schrift; seit Müller-Brunows „Tonbildung oder Gesangunterricht" das bedeutendste Werk. Sein Weg zum Ziele ist lang, und es sei nicht verhehlt, schwierig und mühevoll, aber sicher im Erfolg. Die Umwälzung der Stimme während des Studiums ist gewaltig; handelt es sich doch um ein Aufbauen von Grund auf, um ein Emporwachsen aus dem dünnsten Falsett zu sieghaften Klängen. In diesem Verlaufe treten mancherlei Entwicklungserscheinungen auf (scheinbare Störungen für den Nichteingeweihten), sogenannte Heiserkeiten im Kopf, unästhetische Geräusche, Tremolando auf einzelnen Tönen, später auf dem ganzen Stimmumfang, das beängstigende Gefühl, als habe man die Herrschaft über seine Stimme verloren usw.: Stimmkrisen, in denen Bruns Anzeichen dafür sieht, daß sich die Stimme weiter entwickeln, größer werden will, und die er für den Aufbau der Stimme auszunützen versteht. Wohl sind manchen Pädagogen einzelne dieser Erscheinungen nicht unbekannt; aber selbst Lilly Lehmann war nicht imstande, diesen „Indispositionen" irgendwelchen pädagogischen Wert beizumessen: ja, als sich bei ihr plötzlich die Töne der viergestrichenen Oktave zeigen, sieht sie diese als „spielerisch" an, verkennt ihre Bedeutung als Partialtöne für den Aufbau der Stimme und geht so dicht an der Lösung des Freilaufproblems vorbei. —

Bruns stellt die Gesangstechnik auf neue wissenschaftliche Grundlagen und gibt sowohl für den Stimmphysiologen als auch für den Physiker gänzlich neue Theorien. Für jeden, der sich mit seinen Ideen befaßt, werden sich all die vielen Methoden, die nicht wirklich auf der natürlichen Entwicklung der Stimme fußen, als unhaltbar erweisen; allen dilettierenden Versuchen (meist die anmaßendsten) wird so der Boden entzogen. Der Kritiker wird einen neuen Maßstab für die Beurteilung der Schönheit der gesanglichen Leistung finden, ohne methodisch befangen zu sein; dem Fachmusiker, dem Musikwissenschaftler wird die Schrift Wege zeigen zu einer deutschen Gesangeskunst.

*

Internationale Musikwissenschaft in Basel

Von Dr. K. MEYER

Die Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft feiert in diesem Jahr ihr 25jähriges Bestehen. Sie war gegründet worden als einzige Schweizer Sektion der früheren Internationalen Musikgesellschaft. Als diese wie die meisten übernationalen Gelehrtenverbände sich in den Kriegsfährnissen auflöste, blieb die Basler Gruppe nicht nur bestehen, sondern regte auch in weiteren Schweizer Städten, unter anderen in Zürich, Freiburg, Solothurn das Entstehen von Schwesterorganisationen an. Um die vom Krieg zerstörten Wege zu den anderen Nationen wieder herzustellen, hatte die Basler Musikgesellschaft ihr Jubiläum als Anlaß genommen, eine Reihe in- und ausländischer Fachgenossen zu Gaste zu laden. Tatsächlich ist eine reiche Schar von Freunden aus allen europäischen Kulturländern dem Ruf gefolgt und hat sich — nach zehnjähriger Pause — zum ersten internationalen Musikkongreß (26.—29. September) nach dem Kriege zusammengefunden. Die Heißsporne aller Länder waren selbstverständlich der Versammlung ferngeblieben, dadurch war jedoch der gute Verlauf gewährleistet, und nach der Tagung ging man mit dem Gefühl auseinander, daß ein zwischenstaatliches Zusammenarbeiten auch in der Gelehrtenwelt so notwendig es stets gewesen, nunmehr wieder, wenn auch vorerst in vorsichtigem Ausmaße möglich sei. Vorträge in deutscher und französischer Sprache, Festreden in französischer, deutscher und italienischer Zunge wurden gehalten und in allen der Wunsch geäußert, daß aus den zarten Fäden, die man nunmehr angeknüpft, sich die Grundlagen einer neuen internationalen Musikgesellschaft entwickeln möchten, und daß auch die Kollegen, die sich bisher aus einer überwiegend völkischen Einstellung von der Mitarbeit ausgeschlossen, durch die Vermittlung der neutralen Freunde den Weg zur Gemeinschaft finden möchten.

Den Auftakt des Festes bildete eine reizvolle Anfführung von Glucks komischer Oper: Die Pilgrime von Mekka im Stadttheater. Der eigentliche Kongreß wurde dann durch einen Festakt im schönen Saal des Basler Rathauses eröffnet, bei dem der Präsident Dr. Wilhelm Merian die Gäste mit warmen Worten begrüßte und den dreifachen Anlaß der Feier auseinandersetzte. Die beiden großen neutralen musikalischen Verbände, die Neue Schweizerische Musikgesellschaft und die Union Musicologique wären vereint, um ihre Generalversammlungen abzuhalten, die Basler Ortsgruppe wolle das Jubiläum des 25jährigen Bestehens begehen, und schließlich solle ein musikwissenschaftlicher Kongreß die aus nationalen und internationalen Gründen zusammengekommenen Gelehrten zu gemeinsamer Arbeit vereinen. Das Ehrenpräsidium übertrug Dr. Merian dann dem greisen Vertreter der niederländischen Wissenschaft D. F. Scheurleer und Prof. Karl Nef (Basel) hielt den ersten Festvortrag, indem er ein besonders markantes Kapitel der Basler Geschichte, die Humanistenzeit näher beleuchtete und auf einen hervorragenden Vertreter dieser Epoche Sebastian Virdung und seine theoretischen Schriften genauer einging. Am Nachmittag des ersten Kongreßtages begannen dann die Einzelvorträge in zwei Serien, so daß es dem Referenten leider nur möglich war, einen Teil der fast 50 Themen über sich ergehen zu lassen. Im Laufe der Verhandlungen rückten folgende zwei Gebiete in den Mittelpunkt, der Versuch einer ästhetischen Begründung der ganzen Wissenschaft und die zahlreichen Probleme der frühen mittelalterlichen Musik, die die Forschung noch zu lösen hat.

Zwei allgemeine *bibliographische* Vorträge von Altmann (Berlin) und Seiffert (Berlin) forderten einen systematischen internationalen Zusammenschluß zur Erforschung der archivalischen Musikbestände. Die Heranziehung aller Länder zur Mitarbeit lag nahe, und von der Union Musicologique ist bereits eine verwandte Aufgabe geplant, eine allgemeine Musikiconographie, eine Aufnahme sämtlicher Abbildungen von Musikern und Musikinstrumenten, eine Grundlage unserer Wissenschaft, die so notwendig wie selbstverständlich ist.

Von den Vorträgen, die sich den Jahrhunderten der mittelalterlichen Musik widmeten, war einer der interessantesten der des jungen spanischen Gelehrten Anglès, der einige Mitteilungen über die Ministrels in den Diensten der Könige von Katalonien während des 14. Jahrhunderts brachte, uns jedoch vor allem eine Idee von den unglaublichen Schätzen unbekannten Materials in den Bibliotheken seines Heimatlandes gab. — Ähnlich machte uns Haapanen (Helsingfors) mit einer Anzahl finnischer Dokumente aus der Epoche der Gregorianik bekannt. Über diese Periode des einstimmigen Gesanges handelten außerdem noch Krohn (Helsingfors) über die Kirchentonarten, Ripollès (Valencia) über die spanische Version des berühmten Planctus de S. Stefano, und auf dem weltlichen Gebiet Moser (Halle) über einige Gesangsmanieren in den Liedern der Minnesänger. In all diesen kurzen Referaten wurden die Hauptstreitpunkte nicht berührt, vor allem das Problem des Choralrhythmus vorsichtig umgangen, wohl in der richtigen Erkenntnis, daß bei der geringen zur Verfügung stehenden Zeit eine gründliche Diskussion nicht ausgefochten werden könne.

Über eine diesem Punkt verwandte Erscheinung des 15. Jahrhunderts sprach Joh. Wolf (Berlin), über die rhythmische Lesung altflämischer Lieder, deren Lösung er in der Verteilung der melo-

dischen Linie auf Instrument und menschliche Stimme sah. Mit der wichtigen Beteiligung der Instrumente an den mehrstimmigen Kompositionen beschäftigte sich auch Gurlitt (Freiburg i. B.) und stellte als ein Charakteristikum der „burgundischen" Chançon die instrumentale Besetzung auf, der er nur eine vokale Diskantstimme gegenübersetzt. Er beschränkte sich darauf, in der Hauptsache die für ihn im Vordergrund stehenden Fragen aufzuzählen, u. a. die Art der Stimmführung, die Bedeutung der Oberstimme als Trägerin der Melodie. Das gleiche Problem beleuchtete dann Handschin (Zürich) für die Conductus der Pariser Schule, und Ursprung (München), der im Gegensatz zu Gurlitt eine vokale Grundlage der Motetten betonte. Van den Borren (Brüssel) berichtete von der wertvollen Kopie eines durch den Brand der Straßburger Universität 1871 vernichteten Kodex, von dessen Inhalt er etwa die Hälfte rekonstruieren konnte. Da das Manuskript zum großen Teil sonst nicht bekannte Sätze enthält, hat das Material der ersten Zeit der sogenannten Niederländer Schule hierdurch eine große Bereicherung erfahren und man wünschte nur, daß nunmehr von den ganzen bisher geborgenen Schätzen ein textlicher und musikalischer Katalog zusammengestellt würde, um die Kenntnisse der einzelnen Gelehrten auch der Allgemeinheit zugängig zu machen.

Mit der Tanz- und Liedkomposition des 16. Jahrhunderts beschäftigten sich die Vorträge der Schweizer Gelehrten Bernoulli und Merian. Neben Merian berichtete Noack (Darmstadt) im besonderen über die Tabulaturen der hessischen Landesbibliothek. Jeppesen (Kopenhagen) stellte für den Palestrinastil besondere melodische Gesetze fest. Mad. Rihouet (Paris), die einzige weibliche Vortragende, ferner Kroyer (Leipzig) und Werner (Hannover) beleuchteten nur einzelne Teilfragen, so befaßten sich die Ausführungen über das spätere Jahrhundert überhaupt mehr mit Feststellungen kleinerer Ergebnisse, ohne die grundlegenden Probleme zu berühren.

Auffallend trat die Musik vom 17. Jahrhundert an noch stärker gegen die früheren Epochen zurück. Sind die Zeiten eines Bach, eines Händel vorerst genügend geklärt, oder liegen unserer Zeit die Werke der a cappella-Periode näher? Graeser (Berlin) sprach über Bachs „Kunst der Fuge", Heuß (Leipzig) über Beethovens Orchestercrescendo, Springer (Berlin) über Beziehungen zwischen Oper und Volksmusik, Torrefranco (Rom) über Mozart. Fischer (Wien) wies interessante stilistische Merkmale zur Chronologie der Bachschen Suiten auf. Zu diesem Kreis ist auch der öffentliche Vortrag von Abert (Berlin) zu rechnen, der in großen Zügen die Grundprobleme der Operngeschichte verfolgte.

Es liegt an dem behandelten Gegenstand, daß bei den nun folgenden ästhetischen Themen Problematik und Diskussion wieder stärker auflebten. Nach einer vorwiegend rein historisch eingestellten Generation macht sich der Wunsch geltend, unsere Kenntnisse nunmehr in ein System zu bringen. Da es dem Referenten doch nicht möglich war, sämtlichen Ausführungen persönlich beizuwohnen, so sei es gestattet, hier nur auf die vier wichtigsten Vorträge näher einzugehen. Schering (Halle) begründete im allgemeinen die Notwendigkeit und Möglichkeit einer Philosophie der Musik. Sachs (Berlin) versuchte — eine heute viel benützte Methode — die Beziehungen der Musik zu ihren Schwesterkünsten gesetzmäßig festzulegen. Als erstes Gesetz forderte er von allen Künsten einer Epoche stilistische Ausdrucksgleichheit. Ferner nimmt er an, daß bei einem Volke nie die Blütezeiten zweier Künste zusammenfallen können. Ein ruhender Grundstil wird den bildenden Künsten, eine dynamische Einstellung der Musik günstiger sein. Über all diese Fragen wäre natürlich eine weitgehende Diskussion wünschenswert gewesen. Kann man Sachs nach seinen allgemeinen ästhetischen Richtlinien zur Wölflin-Schule rechnen, so huldigte Mersmann (Berlin) der Phänomenologie, eine Methode, die er in seinem Vortrag diesmal auf die Beethovenschen Skizzenbücher anwandte. Becking (Erlangen) dagegen sieht eine Lösung in der Anlehnung an die geisteswissenschaftliche Richtung eines Unger und Gundolf. Über die Berechtigung dieser Theorien ließe sich ein eigener Aufsatz schreiben, hier seien sie vorerst gleichwertig nebeneinandergesetzt. Der zweite Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft und der Leipziger Kongreß wird auch in diesen Fragen Klärung bringen. Zudem wird über die Basler Tagung ein gedruckter Kongreßbericht (Breitkopf & Härtel) erscheinen, in dem sich ein jeder noch genauer unterrichten kann.

Zu dieser Fülle von Vorträgen kam ferner eine dritte Festrede von Guido Adler (Wien) über Nationalismus und Internationalismus in der Musik, kamen ferner zwei historische Konzerte, von denen besonders die Kammermusikmatinee einen günstigen Eindruck hinterließ, alte Tänze für Cembalo gespielt von Ernst Levy, Senflsche Madrigale von der Basler a-cappella-Vereinigung unter Alfred Wassermann gesungen, Kammermusikwerke von Albicastro, Scheiffelhut und Sammartini, schließlich noch eine Reihe moderner Werke einheimischer Künstler.

Gegen all diese geistigen und künstlerischen, immerhin in ihrer Anhäufung recht anstrengenden Genüsse bot die Schönheit und Gastlichkeit der Stadt Basel ein gutes Gegengewicht. Kam man abgespannt aus den Vorträgen, so war bei dem herrlichen Blick von der Münsterterrasse auf den Rhein bald alle Müdigkeit vergessen, und verließ man etwas angegriffen die Konzerte, so richtete man sich an der freundlichen Ruhe der so durchaus nicht kriegsnervösen Bevölkerung bald wieder auf. Ein fröhliches Bankett im Schützenhaus ließ das Fest freudig ausklingen und ließ wohl alle mit der Gewißheit scheiden, daß hier die ersten Fäden für eine spätere Arbeitsgemeinschaft gesponnen worden sind.

*

Die „Deutsche Musikbücherei"

Ein kritischer Überblick

Von verschiedenen Seiten ist zu wiederholten Malen der Versuch gemacht worden, die „Deutsche Musikbücherei" einseitig einer „Richtung" dienstbar zu machen. Diese Versuche habe ich stets ablehnen müssen. Die „Deutsche Musikbücherei" soll und muß den Gesamtinteressen der deutschen Musik dienen. Dazu gilt es ebensowohl die Neuausgaben guter alter Werke zu pflegen, als auch *alle* wertvollen Stimmen der neueren Zeit und der neuesten Entwicklung zu sammeln. . . .

So schrieb Gustav Bosse in Regensburg, der Verleger und Herausgeber des genannten Unternehmens, im Nachwort zu seinem „Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921". Da sich der Herausgeber in seinem Ziele nicht hat beirren lassen, ist der ähnlich eingestellte Berichterstatter glücklicherweise der Aufgabe ledig, über einer einzigen Tendenz gewidmete Bücher zu schreiben. Was nicht bedeuten soll, daß er sich nicht hier und da auch kritisch äußern müßte — wenn auch nur, wie dieser Überblick aus Raumgründen nur andeuten, nicht erschöpfen kann, jeweils in wenigen Zeilen oder Worten. Denn es handelt sich hier schon jetzt um ein Unternehmen von rund 35 Bänden, und wenn man dazu noch die kleinere Sammlung „Neue Musikbücher", die der Verlag aus dem oder jenem Sondergrunde losgelöst von der „Deutschen Musikbücherei" veröffentlichte und die hier wenigstens gestreift werden sollen, um rund 50 Bände. Für einen Verlag ist dies, nebenbei gesagt, etwa innerhalb sieben Jahren immerhin eine Leistung [1].

[1] Die „Deutsche Musikbücherei" wurde zwar bereits im Jahre 1912 gegründet, doch muß man von diesem Dutzend Jahre ihres Bestehens die gegen fünf Kriegsjahre abziehen, da der Herausgeber die ganze Zeit über im Felde war.

Vier Hauptgruppen sind es, woraus sich die „Deutsche Musikbücherei" zusammensetzt: 1. Musikalische Klassiker in eigenen Schriften und Briefsammlungen, 2. Biographien und Beiträge zur Forschung über deutsche Meister, 3. Musikästhetisches, 4. Erzählendes; dazu als Ergänzung vier Jahrgänge Almanache. Nicht nur deshalb, weil der Verlag auf das eigene Wort unserer musikalischen Klassiker — diese in des Wortes weitester Bedeutung bis zu den Meistern vom Ende des vergangenen Jahrhunderts gedacht — durch ihre reiche Berücksichtigung das größte Gewicht gelegt hat, sondern auch wegen ihrer besonders guten Auslese wurde diese Büchergruppe an den Anfang gestellt.

Dazu gehört gleich das erste Bändchen der Sammlung, eine ebenso fesselnde wie hochwichtige und kostbare Veröffentlichung: *Hugo Daffner* hat damit zum ersten Male *„Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen"* (nach dem heute vom Nietzsche-Archiv in Weimar aufbewahrten Klavierauszug) bekannt gemacht. Welche Bedeutung dies hatte, braucht wohl keinem Nietzsche- oder Wagner-Freund erst gesagt zu werden. Schon aus dieser ersten Schrift ist zu ersehen, daß sich der Inhalt mancher der hier vorgesehenen vier Gruppen berühren kann; denn diese „Randglossen" gehen ebenso die erste wie die dritte an. (Dieser Hinweis ein für allemal.) Zwei anderen Tondichtern von der Wende des Jahrhunderts, für die sich Bosse offenbar mit besonderer Liebe einsetzt, sind einige Bände gewidmet: *Heinrich Werner* veröffentlichte zum ersten Male *Hugo Wolfs Briefe an Henriette Lang nebst Briefen an deren Gatten Prof. Joseph Freih. v. Schey* sowie die *„Erinnerungen an Hugo Wolf von Gustav Schur* †", die gleichfalls viele Briefe an diesen, den einstigen Kassenwart des Wiener Hugo-Wolf-Vereins enthalten: Zwei Bändchen, die für die Erforschung dieses unglücklichen Musikerlebens sehr wichtig sind. Die *Briefe Bruckners,* des anderen vom Herausgeber der Bücherei besonders bevorzugten Tondichters, sind demnächst von dem bekannten Bruckner-Forscher *Franz Gräflinger* — als erste Ausgabe überhaupt — zu erwarten. Weitere Briefausgaben sind zwei Hauptvertretern der deutschen komischen Volksoper gewidmet: *Georg Richard Kruse* werden *„Albert Lortzings gesammelte Briefe"* verdankt, die das früher nur einseitig dargestellte Bild des Tondichters durch die Züge der Lebensfreude und der Satire ergänzen, *Wilhelm Altmann „Otto Nicolais Briefe an seinen Vater"*, Dokumente von geradezu romanhafter Anziehungskraft. Von *Nicolai* liegt ferner eine von *Kruse* besorgte Sammlung *„Musikalische Aufsätze"* vor. Es sind deren zwar nicht viele — hauptsächlich über italienische Musik, über das Lied „Ännchen von Tharau", die Instrumentierung der Rezitative in Mozarts Opern und Polemisches —, aber um so aufschlußreichere. Besonders lesenswert seine Auffassung des Gegensatzes italienischen und deutschen Opernschaffens, den er etwa im Sinne Mozarts auszugleichen sucht.

Daß auch *Richard Wagner* als Schriftsteller vertreten ist, versteht sich von selbst. *Hans Weber* hat „Lebenssätze aus seinen Schriften und Büchern" unter dem Haupttitel *„Richard Wagner als Mensch"* der Zeitfolge nach gesammelt. Ihre Lektüre wird gewiß manchen zu den literarischen Werken des Meisters, die in weiteren Volkskreisen ja immer noch zu wenig bekannt sind, hinführen. (Eine Gesamtausgabe wird, da sie inzwischen „frei" geworden sind, gewiß früher oder später auch in der „Deutschen Musikbücherei" kommen.) Ein Verdienst ganz erlesener Art hat sich der Verlag durch die von Ludwig Frankenstein besorgte Veröffentlichung der *„Musikalischen Schriften" Theodor Uhligs* (1822 bis 1853) erworben, jenes jungen und jung verstorbenen Künstlers, der sich aus einem heftigen Gegner Wagners zu einem eifrigen Freunde und einem glühenden Vorkämpfer für seine Kunst entwickelte. Mit dieser Ausgabe ist Wagners eigener, Breitkopf & Härtel gegenüber geäußerter Wunsch der Veröffentlichung dieses literarischen Vermächtnisses erfüllt, das, wenn auch teilweise nicht mehr zu unterschreiben, so doch immer noch lesenswert ist. (Daß ich glaube, an der erreichbaren Vollständigkeit dieser Schriften Uhligs zweifeln zu dürfen, sei in Klammern vermerkt. Nebenbei auch, daß Nietzsche den Titel seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen" wohl Uhligs „Zeitgemäßen Betrachtungen" nachgebildet hat; diese waren in der Neuen Zeitschrift für Musik 1850/51 erschienen, und es ist wohl anzunehmen, daß Nietzsche, der später ein eifriger Leser der Zeitschrift war, auch die früheren Jahrgänge eingesehen hat.) Freudig zu begrüßen sind auch die *„Schriften über Musik"* von *Schopenhauer;* diesen — weitherzig auch mancherlei allgemein Ästhetisches mit einbeziehenden — Auszug hat *Karl Stabenow* geschickt besorgt und eingeleitet. Eine erste Gesamtausgabe von *E. T. A. Hoffmanns „Musikalischen Novellen und Aufsätzen"* vollends bedarf überhaupt nicht erst einer Fürsprach, zumal wenn sie so sorgfältig und kenntnisreich wie die von *Edgar Istel* besorgt ist.

Das große Klassikerdreigestirn Mozart-Haydn-Beethoven ist vorläufig noch nicht mit Ausgaben eigener Schriftwerke — d. h. hier natürlich nur Briefe — bedacht. Beethovens Briefe in Gesamtausgabe und Auswahl sind vorgesehen; Mozart wird folgen müssen, wenn vielleicht auch nur in Auswahl. Und wer wagt es mit Haydn, von dem bekanntlich überhaupt noch keine Ausgabe vorhanden ist? An Beethoven erinnert vorläufig aber wenigstens die von *Eugen Schmitz* nach der Originalauflage von 1863 fachgemäß besorgte Neuausgabe der *„Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke"* von *Adolf Bernhard Marx.* Dieses Buch war für damals, als es — von Elterleins ungenügender Schrift abgesehen — noch keine rechte Vorarbeit dazu gab, schon eine Leistung, darf schon aus diesem Grunde nicht vergessen werden und ist darüber hinaus noch heute mit Nutzen zu lesen. Daß von *E. H. Müller* bald auch eine Ausgabe der *Briefe und Schriften Heinrich Schützens* zu erwarten ist — sie befindet sich bereits im Drucke —, sei am Ende dieser Gruppe auch noch vermerkt.

Beiträge zur Forschung über die Meister der Tonkunst finden sich in *allen* diesen Gruppen. Abgeschlossene biographische Werke liegen bisher indes nur zwei vor, beide *Anton Bruckner,* seinem Leben und Werke gewidmet: Die Bedeutung von *Franz Gräflingers* schlichtem Buche liegt wesentlich in der Erschließung neuer Forschungsergebnisse; besonders verdankt man ihm die Mitteilung neuer charakteristischer Briefe und sonstiger Urkunden. *Hans Teßmer* hingegen bevorzugt in seiner Monographie mehr die Darstellung und die geschlossene Form, bietet auch einen wertvollen Überblick über die Bruckner-Bibliographie. Etwas sachlicher hätte ich mir nur seine Schilderung der Bruckner-Gegnerschaft Hanslicks und Kalbecks gewünscht. Ohne ihren Anschauungen das Wort reden zu wollen, muß gesagt werden, daß es nicht gerade taktvoll ist, von Kalbecks Stellungnahme nach seinem Tode als von „Flegeleien" zu reden (S. 56). Zu diesen knapp gehaltenen Lebens- und Werkbeschreibungen kommt noch das grundlegende Bruckner-Werk *August Göllerichs.* Leider ist der hochverdiente Verfasser über seiner Herausgabe gestorben; der bisher erschienene erste Band legt Zeugnis ab von uneigennützigem Fleiße und unendlicher Liebe Göllerichs zu seinem einstigen Lehrer. Sein Wert liegt in der Anhäufung einer Fülle unbekannten Materials zum Lebens- und musikalischen Entwickelungsgang des großen Symphonikers, weniger in der Darstellung. Hoffentlich können die übrigen beiden Bände, von anderer Hand redigiert, bald folgen. Außerdem verspricht der Verlag zu seiner Bruckner-Literatur noch eine Sonderarbeit von Max Auer über den Meister als Kirchenmusiker. Eine Biographie Hugo Wolfs, des von der Deutschen Musikbücherei gleichfalls stark berücksichtigten Meisters, steht zwar auch noch aus, wird aber von Hans Teßmer in Aussicht gestellt. In das Gebiet der Wolf-Forschung gehört aber noch *Heinrich Werners* weiterer Band *„Der Hugo-Wolf-Verein in Wien"*, dessen Inhalt schon durch den Untertitel „sein Verhältnis

zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit" näher beleuchtet wird. Es steckt in diesem Buche auch ein Stückchen Wiener Musikgeschichte von der Wende des 19. Jahrhunderts. Als nächste Bände zu dieser Gruppe werden noch Biographien von Hugo Holle, Helene Raff und Carl Maria Cornelius über Max Reger, Joachim Raff und Peter Cornelius versprochen.

Da die Deutsche Musikbücherei die ältere Sonderforschung zur Musikgeschichte bisher sonst noch nicht in ihren Aufgabenkreis hereingezogen hat, sei auf ein Bändchen von *A. M. Michalitschke*, betitelt *„Die Theorie des Modus"*, sowie auf *Max Arends* Sammelband *„Zur Kunst Glucks"* als zwischen Geschichte und Ästhetik stehend hingewiesen. Michalitschke bietet eine anschauliche Darstellung der Entwickelung des musikrhythmischen Modus und der Mensuralnotation, der namhafte Gluck-Forscher Arend seine wertvollen Aufsätze von 1904 bis 1914.

In der Gruppe der ästhetischen Literatur haben die schon in den ersten erwähnten Büchern über „Nietzsches Randglossen" und Schopenhauers „Schriften über Musik" an erster Stelle zu stehen. Wertvoll ist auch *Hermann Stephanis* Buch *„Über den Charakter der Tonarten"*; aber seine Bedeutung beruht für mich nicht im ästhetischen Endergebnis, sondern wesentlich in der Besprechung und Gegenüberstellung einer Fülle einschlägiger Literatur. Stephani sucht aber den schwerwiegenden Einwand gegen eine „Charakteristik der Tonarten", daß ja der absolute Klang der Töne und damit der Tonarten im Laufe der Jahrhunderte und der Jahrzehnte Unterschiede bis zu einer Terz oder Quart aufwies, durch eine ganz sonderbare Theorie zu entkräften, die zurückgeht auf eine — an sich recht unklare — Aussage Beethovens und einige offenbar recht oberflächliche Beobachtungen anderer über das absolute Tonbewußtsein. Er kommt dadurch zu dem sonderbaren Schlusse: Die Tonarten hätten mit der Anzahl der Luftschwingungen nichts zu tun, sondern der mit absolutem Ohr begabte Hörer beziehe jede Dur-(Moll-)Tonart immer auf C dur (a moll), ganz gleich auf wie viele Schwingungen diese „Mittelpunktstonart" abgestimmt sei. Eine ausführliche Entgegnung auf diese Theorie muß ich mir hier leider versagen, doch wird ein Gegenaufsatz, der schon längere Zeit geschrieben ist, wohl demnächst in der Schweizerischen Musikzeitung erscheinen.

Wenig zu befreunden vermag ich mich mit der Schrift *„Vom Musikalisch-Schönen"* von *Alfred Helle*; sie scheint mir überhaupt gleich von falschen Voraussetzungen auszugehen. Nicht viel anders stehe ich *August Wewelers* polemischem Buche *„Ave Musica!"* gegenüber, dessen Angriffe hauptsächlich gegen die Programmsymphonie gerichtet sind. Natürlich: bloße Spielereien mit Klangmitteln ergeben noch keine Musik — schon einer der größten Programmsymphoniker, Liszt, hat davor eindringlich gewarnt; aber ebenso wie es in *alten* Formen *langweilig* geschriebene Musik, von Boshaften „Kantorenzwirn" genannt, gibt, so haben doch viele neuere wertvolle Werke ihre Form aus gedanklichen Vorwürfen geschöpft. Es kommt nur darauf an, ob der rechte Kerl hinter der Musik steht.

Da ist doch *Arthur Seidl*, der bekannte moderne Musikästhetiker, dessen fast ganzes Lebenswerk Bosse seinem Verlage nach und nach angegliedert hat, ein weiter und offener in die Kunstwelt blickender Ästhetiker. Welche Tondichter seine Kunstanschauung am meisten beeinflußt haben, steht schon auf den Titeln der drei starken Bände *„Neue Wagneriana"* — eine um einige unveröffentlichte Artikel vermehrte Sammlung Aufsätze bis 1914, eine Ergänzung zu den 1901/2 erschienenen ersten „Wagneriana" — und des Buches *„Straußiana"*, an dessen Spitze die erste Charakterskizze des Tondichters überhaupt steht. Der Band *„Moderner Geist in der Deutschen Tonkunst"* ist aus vier Vorträgen aus den Jahren 1898—1900 entstanden. Alle diese Bücher beschränken sich nicht auf musikästhetische Abhandlungen, sondern berühren häufig genug die anderen Künste — Dichtung, Bildende Kunst, Theater — sowie philosophische und religiöse Gebiete und stellen wertvolle Beiträge zur kunst- und kulturgeschichtlichen Entwickelung etwa der letzten 40 Jahre dar. (Vgl. dazu auch aus Bosses „Neuen Musikbüchern" die beiden Schriften: *„Richard Wagners Parsifal"* und *„Was ist modern?"* von Arthur Seidl, vor allem aber *„Askania! Zehn Jahre in Anhalt"*, einen vom gleichen Verlage auch buchtechnisch glänzend herausgebrachten starken Sammelband, worin sich das Musik-Erleben Seidls von 1903—1913 als Dramaturg des Herzogl. Hoftheaters zu Dessau widerspiegelt; ferner seinen Lebensabriß aus der Feder Ludwig Frankensteins.) Endlich blieb auch Seidls Schrift *„Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze"* — trotz dessen Angriffen bei Kriegsausbruch gegen die deutsche Kultur — der „Deutschen Musikbücherei" erhalten, weil der Verlag die Sache über die Person stellen wollte. Eine wertvolle Ergänzung zu all diesen Büchern Seidls bildet noch die Festschrift, die sein Schüler *Bruno Schuhmann* unter dem Titel *„Musik und Kultur"* und unter Mitwirkung hervorragender Namen — Konrad Ansorge, S. v. Hausegger, K. Storck, M. Steinitzer, H. Stephani, P. Ehlers, W. Niemann, A. Prüfer u. a. — zum 50. Geburtstage des Ästhetikers herausgegeben hat.

Bleibt noch der letzten Gruppe kurz zu gedenken: Außer den schon genannten Musikalischen Novellen E. T. A. Hoffmanns liegen hier vor: eine Schumann-Erzählung, die ihr Verfasser *Hans Teßmer „Der klingende Weg"* genannt hat — eine ziemlich getreue schlichte Nachschilderung des Lebensweges Robert Schumanns von seiner Vermählung bis zum unglücklichen Ende; dann die *„Lebensbilder" Hans von Wolzogens*, eine Selbstbiographie des nun 75jährigen Wagnergetreuen, sowie *Wilhelm Matthiesens* „Königsbraut", eine Reihe musikalischer Märchen, die von einer Prinzessin in mehr oder weniger netter Weise erzählt werden und die *Hans Wildermann* mit flotten Federzeichnungen versehen hat.

Leider muß ich es mir hier — aus Raumgründen — versagen, noch näher einzugehen auf den seit 1921 alljährlich erscheinenden *„Almanach der Deutschen Musikbücherei"*, der viele anregende Aufsätze, alte und neue musikalische Novellen sowie einen reichen Buchschmuck von der Hand Wildermanns bietet, muß mich auch auf fast bloß statistische Anführung der bisher noch nicht erwähnten „Neuen Musikbücher" des Verlages beschränken: Den stärkeren Bänden: *„Was ist Wahrheit?"* — gesammelte Aufsätze — von *Wilhelm Freudenberg* und *„Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten"* von *Amadeo von der Hoya* — einem zuverlässigen musikpädagogischen Ratgeber — schließen sich noch die kürzeren Abhandlungen an: *Die deutsche Musik und unsere Feinde* von *Konrad Huschke*, *Revolution und Oper* von *Edgar Istel*, *Vom modernen Wagner-Problem* von *Klaus Pringsheim*, *Die Feindschaft gegen Wagner* von *Paul Stefan*, *Musikalische Skizzen und Humoresken* von *Richard Sternfeld* und — als Sonderabdrucke aus der Seidl-Festschrift — *Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge* von *Paul Riesenfeld* und *Tempel der Kunst* von *Karl Storck*.

Aber ein paar Worte über die Ausstattung der „Deutschen Musikbücherei" sind denn doch nicht zu umgehen: Gutes Papier und ein schlichter ansprechender Einband, sowie ein schönes, oft sehr reiches Abbildungsmaterial waren bei diesen Büchern gleich von vornherein vorgesehen; in der Schriftauswahl ist der Verlag nach ein paar Versuchen je nachdem zu geschmackvoller, deutlich lesbarer Fraktur oder Antiqua gelangt — die Fraktur wurde besonders für Werke, welche Themen aus früherer Zeit behandeln, verwendet. Der Preis der Bücher steht im umgekehrten Verhältnis zur Ausstattung, wie dem Verleger ja eine Art „Musik-Reklam" vorschwebte: er ist einfach beispiellos niedrig, so daß — alles in allem — in der „Deutschen Musikbücherei" die ursprüngliche Ab-

sicht des Herausgebers, „gute Musikliteratur in vorbildlicher Ausstattung zu mäßigen erschwinglichen Preisen einem weiten Leserkreise von Musikern, Musikfreunden und vor allem auch Musikstudierenden zugänglich zu machen", verwirklicht worden ist.

Dr. *Max Unger.*

*

Erstes Bach-Fest in Mühlhausen in Thüringen

Der Leiter des Mühlhäuser Madrigalchores Walter Steeger veranstaltete in Mühlhausen in Thüringen am 27. und 28. September ein Bach-Fest. (Joh. Seb. Bach war 1707/08 Organist an der Kirche Divi Blasii.) Als Solisten waren tätig *Ilse Helling-Rosenthal, Leipzig (Sopran), Georg Walter, Berlin (Tenor), v. Zeuner-Rosenthal, Leipzig (Baß), Paul Lohmann, Mühlhausen (Bariton)* und *Günther Ramin, Leipzig (Orgel).* Dazu noch einige Instrumentalsolisten. Das Fest war in drei Veranstaltungen geteilt. Am Sonnabend abend war in der Kirche Divi Blasii ein Kantatenabend. Es gelangten zur Aufführung die Kantaten: „Der Himmel lacht —", „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Tenorsolo-Kantate) und die sogenannte Ratswahlkantate: „Gott ist mein König", die Bach anläßlich des Ratswechsels der ehemals freien Reichsstadt Mühlhausen komponiert hat. Am Sonntag vormittag fand eine Morgenfeier in der Marienkirche statt mit folgendem Programm: Passacaglia (Orgel), Et in spiritum sanctum (Arie für Bariton aus der h moll-Messe), Sonate G dur (Orgel), Kantate für Baß und Sopran „Selig ist der Mann" und das große Präludium und Fuge e moll. Den Abschluß bildete ein Konzertabend im größten Saale am Orte. Es wurde gespielt: Drittes Brandenburgisches Konzert, die beiden Konzerte für drei Klaviere mit Orchester in d moll und G dur und zwei weltliche Kantaten: die sogenannte Bauernkantate und die Kaffeekantate. Musikalischer Leiter der beiden ersten Veranstaltungen war Walter Steeger (Mühlhausen), der letzten Prof. Wetz (Erfurt). Das Fest bedeutete für Mühlhausen ein musikalisches Ereignis ersten Ranges. Hier muß mit einer Tat von höchster kultureller Bedeutung gerechnet werden. In unserer Zeit seelischer Zerrissenheit werden solche Veranstaltungen zu einer seelischen Befreiung. Der Nachdruck der Anerkennung muß auf dem Mute liegen, etwas zu Großzügiges in einer Provinzstadt zu wagen. Ein Ansporn zur Nacheiferung, damit der Sauerteig das ganze Volk durchdringe.

Ilse Helling-Rosenthal zeigte sich als beherrschende Sängerin. Ihr Sopran trug die Themen in klarer Linie und mit ihrer seelischen Ausdruckskunst wurde sie den hohen Aufgaben Bachs gerecht. Ihre Vielseitigkeit konnte sie beweisen, indem sie edelsten Bach-Humor in den weltlichen Kantaten erstrahlen ließ. Der berühmte Bach-Tenor Georg Walter ist für den Hörer ein Genuß ob seiner abgeklärten Sangeskunst. Ueber jede Technik auch bei den schwierigsten Stellen erhaben, klingt seine weiche Stimme schmeichelnd im Ohr. Himmlisch war das Piano in der Arie „Sehet was die Liebe tut". v. Zeuner-Rosenthal bestätigte seinen guten Ruf. Sein voller warmer Baß verkündete ebenso strenge Gottergebenheit wie bittende Menschenschwäche. Geradezu köstlich war sein Humor in den weltlichen Kantaten. Der junge Sänger Paul Lohmann erweckte Hoffnung mit dem rundtönigen Gold seiner Mittel, die ihn zum Oratoriensänger bestimmen. Wenn nicht alles täuscht, wird man von ihm in Deutschland hören! Und nun noch Günther Ramin an der Orgel! Dort auf der Orgelbank sitzt der siebenundzwanzigjährige junge Meister und „Offenbarungstöne" entstiegen seinen Fingern. Mit dämonischem Auftrieb zwingt er das Instrument unter seine Herrschaft. Mit einer Registrierkunst, die er nur so kennt, mit der fast pianistischen Behandlung des Anschlages mit einer genauen Herausstellung aber auch jeder Phrase läßt er dem Lauschenden den Atem stocken. Universitätsmusikdirektor Volkmann (Jena) und Fritz Weitzmann (Leipzig) am Flügel spielten im Verein mit Walter Steeger die beiden Klavierkonzerte mit rhythmischem Schwung und harmonischer Ausgeglichenheit. Walter Steeger ist aus vielen früheren Konzerten als temperamentvoller Pianist bekannt und beliebt. Beispiellos gut ist seine Art der Liedbegleitung, bei der er die goldene Mitte zwischen Anpassung und Selbständigkeit bewahrt. Auch die übrigen Instrumentalsolisten reihten sich würdig der künstlerischen Höhe des Festes ein. Ein Genuß besonderer Art war es, den Madrigalchor zu hören: hell klingende Soprane führen den Klangkörper, straffste Disziplin ließ in dem gewaltigen Eingangschor „Der Himmel lacht, die Erde jubilierte" kein Sechzehntel entwischen, musikalische Einfühlung jedes Einzelnen führt die Gesamtwirkung auf hohe künstlerische Warte, so in dem idealen Stimmungschor „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben". Wenn das Orchester nicht immer Gleichschritt halten konnte, so muß das wohl auf das Konto „Nachkriegszeit" gesetzt werden, doch sind Bestrebungen zur Neuorganisation im Gange. Das Publikum hat die Tat Steegers begeistert aufgenommen, und man gedenkt in Mühlhausen den Gedanken der Bach-Feste auszubauen und zur Ehrung des einstigen großen Mitbürgers und im Dienste des Wiederaufbaues in ähnlicher Form Bach-Feste zu einer regelmäßigen Einrichtung zu machen. *A. H.*

*

Der Bürger als Edelmann

Die Geschichte des neuesten Werkes von Richard Strauß und Hugo Hofmannsthal ist schon einigermaßen verwickelt. Die ursprüngliche Absicht war bekanntlich, aus dem fünfaktigen Original Molières ein zweiaktiges Sprechstück zu bilden, dem freilich musikalische Elemente nicht völlig abgehen sollten und an Stelle der großen Ballettpantomime des Schlusses, dem „Ballett der Nationen" eine kleine Oper anzufügen, halb seria halb buffa und beiläufig im Stil der Zeit. Die Arbeit wuchs dem Musiker in ungeahnter Weise unter den Händen, der alte Stil war plötzlich über Bord geworfen, um echtem und bestem Straußisch Platz zu machen und die kräftigere Ariadne hatte den braven Bürger in ihrer Umarmung erdrückt. Damit begann Ariadnes so überaus erfolgreiches Eigenleben, während von dem toten Bürgersmann nichts übrig blieb als die eingestreute Musik, die als Tanz, Lied und Melodram die dürftigen Vorgänge begleitet hatte. Man kennt sie aus einer oft gespielten Orchestersuite. Auch sie zwiespältig in ihrem Stil, mit respektvollen Anleihen bei Lully, artigen Verbeugungen vor der Zeit und einem selbständigen Straußischen Esprit, der hier lebendig erscheint wie je. Kein Wunder, daß Strauß sie der Bühne wieder gewinnen wollte, zu welchem Zweck es nötig wurde, der verunglückten Komödie einen neuen Schluß zu geben. Der Textdichter, der sich fast ausschließlich auf eine Zusammenziehung des alten Stückes beschränkt hat und dem gar nichts Eigenes dazu eingefallen zu sein scheint, blätterte einfach im Original nach vorwärts und holte sich sein Finale aus dem Abschluß des vierten Aktes, aus jener türkischen Zeremonie, deren historische Aufgabe es gewesen ist, eine in Wirklichkeit damals beim vierzehnten Ludwig erschienene türkische Gesandtschaft über Allerhöchstdessen besonderen Auftrag lächerlich zu machen. Als Strauß dieses Finale vertont hatte, war ein neuartiges Stück fertig, ein Prosastück mit etwas melodramatischer Musik, Liedern und Chören und ein bißchen Ballett. Man kann nicht sagen, daß das größte Musikstück, eben jener neu angefügte Schlußteil den Wert der übrigen steigerte, ja auch nur erreichte. Sie ist von der Art jener glatten, handgelenkigen, dabei gänzlich uninspirierten Gelegenheitsarbeit, die großen Partien der Josephs-Legende und dem ganzen Ballett „Schlagobers" ihr so wenig erfreuliches Gepräge gibt. So hält man sich an das bessere Alte, an die Perle des Ganzen, das galant-graziöse Intermezzo und die reizvolle Diner-

musik. „Sie ist zu reizend und von einer ganz besonderen Art" wird von ihr auf der Bühne gesagt „und schickt sich zu dem, was man eben aufträgt". Was wahr ist. Aber daß solches auf der Bühne gesprochen wird, erfährt wohl der Leser, nicht aber der Hörer. Von den ganzen Gesprächen dieser Szene war kein Wörtchen zu vernehmen und in der unnatürlichen Doppelmißbildung Melodram hat wieder einmal das Melos das Drama erschlagen (manchmal geschieht's freilich auch umgekehrt). Die dem Text wie der Musik fehlende Stileinheit konnte die Darstellung umso weniger aufbringen, als sie von einer gemischten Brigade von Opern- und Schauspielkräften bestritten werden mußte. Auswahlmannschaften des Burgtheaters und der Staatsoper kämpften gemeinsam gegen die Ungunst der szenischen und akustischen Verhältnisse des alten Redoutensaals der Hofburg, wobei die lehrreiche Bemerkung zu machen war, daß auch Schauspieler nicht viel besser sprechen müssen als die Sänger. Daß aber Herr Thaller, der sich in dem klassischen Schlafrock wenig behaglich zu fühlen schien, schließlich gar singen mußte, bewies hingegen, daß auch schlechtes Singen nicht mehr ausschließliches Vorrecht der Sänger ist. Gemischt wie die Gesellschaft auf der Bühne waren die Empfindungen der Hörer. Trotzdem Straußens rhythmischer Wille befeuernd regierte und das Kammerorchester der Philharmoniker hinreißend klang, wobei wir freilich von dem Primgeigerpult lieber nicht sprechen wollen, blieb der Gesamteindruck ein matter. „Votre pièce est excellente", resümierte der König, nachdem er den unglücklichen Kammerdiener Molière fünf Tage lang im Ungewissen gelassen hatte. Wäre ich ein großer Herr wie er, Herr Hofmannsthal, fürcht' ich, könnte sich von mir keines so gnädigen Urteils berühmen. Und auch Richard Strauß nicht.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

*

Richard Strauß-Fest in der Dresdner Staatsoper

Den Auftakt zu den eigentlichen Festtagen der Strauß-Woche bildeten am 26. September die Neueinstudierung der lieben alten *„Feuersnot"* und die Erstaufführung des auswärts längst bekannten Tanzdramas: Josefs-Legende. Es hatte seinen großen Reiz für diejenigen, die vor 23 Jahren der Uraufführung an der gleichen Stätte beiwohnten und die Eulenspiegelnatur des Tondichters sofort erkannten, gerade diese symphonisierte „Brautnacht" wieder auf der Szene zu sehen und sie von der Warte der Erfüllung zu betrachten, Vergleiche zu ziehen — Vergleiche?! — Damals standen *Karl Scheidemantel* und *Annie Krull* für den Kunrad und die Diemut zur Verfügung, beide in der Vollkraft ihrer künstlerischen Potenz. Sie lösten ihre Aufgaben restlos. Wohl war *Stägemann* darstellerisch durchaus einwandfrei, aber stimmlich reichte er namentlich für die Kapuzinerpredigt an die Alt-Münchner Philister nicht aus. Die Diemut der *Stünzner* hatte viel poesievolle Einzelzüge, war aber auch stimmlich behindert, so in ihrem Monolog, auch die Duoszene reichte in der Ausdruckskraft bei weitem nicht an die Vorbilder heran. Besser stand es um die Nebenrollen, um die Gespielinnen, deren Stimmen gut zusammenklangen, um einzelne Chargen und vor allem um die Chöre. *Kutschbach* hielt die Aufführung gut zusammen, war aber mit seinem Orchester vielfach zu laut. „Feuersnot" ist schließlich keine Musik für Schwerhörige. Oberspielleiter *Mora* hatte mit Sorgfalt seines Amtes gewaltet. Das Bühnenbild verriet Sinn für Farben, Stil und Humor.

Über die *Josefs-Legende* sind die Akten längst geschlossen. Sie ist trotz der tausend orchestralen Feinheiten, trotz raffinierter Klangkombinationen der Holzbläser usw. Musik aus zweiter Hand. Es handelt sich jedoch um Anleihen bei Strauß selbst. Die Farbenfreude der Salome mit ihrer glühenden Rhythmik spukt in allen Teilen des Werkes. Aber die Aufführung war derart glanzvoll, daß man das alles vergaß und nur Sinn für die szenischen Vorgänge und ihre allerdings häufig zu breiten Tanzszenen hatte. *Ellen Petz*, die neue Ballettmeisterin, ist eine erstklassige Tanzregisseurin und Tanzdarstellerin, von der wir Wertvolles erwarten dürfen. Die Gliederung der Massen und der Einzeldarbietung wird von selbst bei Wiederholungen duftiger werden. Vorbildlich war der russische Gast *Iril Gadescow* als Josef. Die feinnervige Körpersprache ging sorgsam der gerade hier sehr feinmusikalischen charakteristischen Zeichnung nach. Eine Ausdeutung von hohem Rang! *Fritz Busch* war dem Werke ein liebevoller Interpret, der aber auch in der Schlußszene die Bläser-Register zu scharf zog. Der Beifall war nach beiden Werken sehr stark.

Prof. *H. Platzbecker.*

*

Offener Brief an den Artikelschreiber S. — O. — S.

im 2. September-Heft der N. M.-Z.

Sehr werter Herr Kollege!

Ihre sittliche Entrüstung über die Mängel, Ihre flammende Begeisterung für die Hebung der Musikbildung im Volke und damit der gesamten Musikkultur macht Ihnen alle Ehre. Viele, gar viele Veilchen — Lehrer — Musikanten drücken Ihnen dafür warm die Hand. Ihre Gedanken und Wünsche sind schon zu Prof. Svobodas Zeiten (ich bin 37 Jahre Leser der N. M.-Ztg.) immer wieder ventiliert worden. Nicht ohne Wirkung, und die N. M.-Ztg. streut gerne goldene Samenkörner aus. Soll dem breiten Volke geholfen werden, so muß die Hilfe auch von diesem bezw. deren Führern ausgehen. Die musikalischen Volksführer sind die Lehrer, sie sind die Volksmusiker, denen künstlerisch freie Bahn nottut. Diese liegt in der Selbsthilfe. Besonders scharf klingt es in der Kunst: Faß das Werk mit Fäusten an! Arbeite, als hülfe kein Beten! Ihr Notschrei richtet sich an „maßgebende Stellen". Sind es Regierungen, Künstler, Musik- und andere Zeitungen, Verleger? Jawohl, und die besten derselben erstreben mit uns Gutes und fühlen mit dem Volke. Und die anderen 90% kann man nur mit ganz praktischen Vorschlägen vorwärts treiben.

Ehrliche, scharfe Kritik den Konzertierenden, Boykott der musikalischen Schundliteratur! Aber die Nöte der Zeit darf uns auch dabei nicht zur Ungerechtigkeit, zur Härte verleiten. Jenen fehlt oft der Lebensunterhalt, diesen nun das Betriebskapital. Und Forschern müssen wir volle Freiheit lassen; sie verlaufen sich häufig — aber der lernt den Weg nicht genau kennen, der immer den richtigen geht. Wer könnte nicht bittere Klagen vorbringen gegen Verlegertorheiten, Künstlerleiden und -wünsche, Forscherwahn! Aber alle hängen sie zusammen mit dem übel duftenden Geldsack und dem deutschen Erbübel: Ausländerei.

Fassen wir an bei der Neigung des Deutschen zum Vereinsleben! Organisten- und Musikvereine müssen allgemeiner werden und sich erstrecken auf kleinere Gebiete, neben der wirtschaftlichen mehr die künstlerische Seite betonen. Auf Lehrerkonferenzen können leicht Gleichgesinnte sich und ihre Orte zwecks musikalischer Aufführung zusammenschließen; auswärtige Kräfte dazu finden sich viele und jederzeit. Nur kann auf eigenes Risiko heute kaum noch konzertiert werden, während Kollegenmusikvereinigungen allseitig (stofflich, geldlich und umfassend) befriedigend wirken könnten. Die Lehrerzeitungen und Musiksektionen der Lehrerversammlungen stellen sich gern in den Dienst edler Sache. Also: Im eigenen Kollegenkreise beginnen, event. Rundschreiben im Bezirk. Der Dank aller, vor allem der edlen Frau Musika ist sicher.

Mit kollegialem Gruße

Ihr ergebener

Emil Graf (Bückeburg).

MUSIKBRIEFE

Braunschweig. Das Landestheater schloß die Spielzeit mit Tristan und Isolde als Abschiedsvorstellung für den Generalmusikdirektor Carl Pohlig, der in voller Rüstigkeit und Kraft dem Abbaugesetze zum Opfer fiel, weil er dem Kalender gemäß das Ziel erreicht hatte. Der Schritt der Regierung wurde von der erregten Volksseele verurteilt. Kein Künstler war wie er geehrt. Mit ihm scheidet eine scharf umrissene Persönlichkeit von internationaler Bedeutung vom Schauplatze. Der Lieblingsschüler Liszts feierte einst als Pianist in Deutschland, Italien, Rußland und Skandinavien glänzende Triumphe, vertauschte aber wie sein Lehrer das Nomadenleben mit der Dirigentenlaufbahn und wirkte als Kapellmeister mit G. Mahler gemeinschaftlich in Hamburg, auch im Coventgarden-Theater zu London, von Liszt eingeführt, im Festspielhause zu Bayreuth, lange als Hofkapellmeister in Stuttgart und von 1907—13 als Dirigent des bekannten Philadelphia-Orchesters. Braunschweig wurde ihm zur zweiten Heimat, der er ein volles Jahrzehnt seine ganze Kraft widmete und sich bald allgemeine Hochachtung erwarb, denn er beeinflußte nicht nur das Fühlen und Denken, sondern wurde bald der Mittelpunkt des öffentlichen Musiklebens. Er fühlte sich als verantwortungsvoller Diener im Amt, faßte dieses als priesterliches auf; deswegen faßte man seine Verabschiedung allgemein als schwer zu ersetzenden Verlust anf. Die stürmischen Huldigungen des ausverkauften Hauses dauerten am Schluß der Vorstellung eine Viertelstunde, verdoppelten sich beim Herablassen des eisernen Vorhangs, weil man die Maßnahme als unberechtigten Eingriff in die Willensäußerung auffaßte, und fanden ihre Fortsetzung sogar auf der Straße. Die Lorbeerkränze, Blumen und Geschenke aller Art, auf der Bühne als Pyramide aufgebaut, überragten den Gefeierten, der vom Märtyrer zum Helden wuchs. Das erhabenste Liebesdrama, das je geschaffen wurde, erstand in wundervoller Einheit, denn jeder bis zum Paukenschläger bemühte sich, dem scheidenden, verehrten Führer eine letzte Freude, dem Hörer die Handlung zum Erlebnis zu machen, das er so wenig wie den nachschaffenden Künstler vergißt. Em. Frick (Isolde), Klara Kleppe (Brangäne), Christian Wahle (Tristan), Franz Kronen-Hannover (Kurwenal) als Vertreter für unsern beurlaubten Willi Sonnen, der in den Bayreuther Festspielen Klingsor und Gunther singt, und Adolf Schoepflin (Marke) rangen in edlem Wettstreit um die Siegespalme. — Die Ausbeute an Neuheiten war infolge der allgemeinen widrigen Verhältnisse und vieler Erkrankungen im Personal gering, Euryanthe wurde auch in der neuen Bearbeitung nicht lebensfähig, den Königskindern von Humperdinck war Dr. Ernst Nobbe ein liebevoller Vater und Führer, sie starben trotzdem an Unterernährung, „Der lange Peter“ von Frdr. Albert Meyer, Musik von Georg Ebner, gelangte hier zur Uraufführung, hielt sich lange im Spielplan und wird wahrscheinlich um Weihnachten zu neuem Leben auferstehen, Toska hielt sich länger als die Hugenotten, Cosi fan tutte übertraf beide, Der Barbier von Bagdad wurde im Original, nicht in der Bearbeitung von Mottl-Levi, dank der unübertrefflichen Leistung von Ad. Schoepflin zum Kassenstück. Irrelohe zog Schreker kurz vor der Aufführung zurück, ebenso Noetzel „Meister Guido“, die Arbeit ist also nutzlos verschwendet, der neue Führer muß von vorn anfangen, weil das ganze Personal mit wenig Ausnahmen wechselt. Den 60. Geburtstag von Richard Strauß feierte man durch die Alpensymphonie und Salome mit Albine Nagel und Kammersänger Dr. Oskar Bolz (Herodes), von der Berliner Staatsoper, von dort kamen auch Mafalder Salvatini (Toska) und Frieda Leider (Isolde) als Ehrengäste. Der Intendant Dr. Hans Kaufmann bleibt einstweilen bis 1927, der Staat übernahm 55 Mitglieder der Landestheaterkapelle als Beamte, die Hilfsmusiker sind nicht fest angestellt, wer das gesetzliche Alter erreicht hatte, trat auch unfreiwillig in den Ruhestand. Mit C. Pohlig schieden noch aus: Emilie Frick, Erda Schum-Büler, Elisabeth May, Klara Röschlin, Ilse Fischbeck, Fr. Hofmüller, Paul Goller und Ad. Schöpflin; es treten ein: Generalmusikdirektor Franz Mikorey, die 1. Altistin Klara Kleppe übernimmt das hochdramatische Fach, Frl. Specht (München) ist als Stütze der Koloratursängerin gewonnen, Marg. Wallas als 2. jugendlich dramatische Sängerin, Else Dorp und Herta Graeff als Soubretten, Lindner-Badrian als Tenorbuffo und Emmerich Rusenberg als seriöser Baß. Die sechs Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle unter C. Pohlig waren stets ausverkauft, auch die Generalproben sehr gut besucht, die 1., 3., 5. und 7. Symphonie Beethovens, die 9. und das durch Mitwirkung des Braunschweiger Lehrergesangvereins ermöglichte Tedeum von Bruckner, die von R. Reuter und Erdmann gespielten Klavierkonzerte von A. Rubinstein und Herm. Götz bildeten die Höhepunkte. Das Braunschweiger Operettenhaus vermittelte als ernste Musik Abende von Heinr. Schlusnus, Pasquale Amato, E. d'Albert, Leo Slezak und Joseph Schwarz. Der Lessing-Bund schloß mit einem Konzert des Rosé-Quartetts, das Wachsmuth-Quartett mit einem Zeitgenössischen Morgen, an dem es das Streichquartett (Op. 1) von E. Bohnke und mit Unterstützung unserer Pianistin Emmi Knoche das Klavierquintett (A dur) von Wilhelm Rinkens (Erfurt) spielte, Klara Kleppe und Willi Sonnen sangen außerdem aus des letzteren Zyklus „Briefwechsel zweier Liebender“ zwei Duos und zwei Einzellieder. Heinrich Heger feierte mit seinem Madrigalchor das 20jährige Stiftungsfest, der Bach-Verein führte unter Musikdirektor A. Therig die Matthäus-Passion, der Braunschweiger Lehrergesangverein unter Prof. J. Frischen (Hannover) „Das verlorene Paradies“ von Enrico Bossi auf, die großen Männergesangvereine haben die frühere Höhe wieder erreicht.

Ernst Stier.

*

Hamburg. Neue Musik zu „Was Ihr wollt“. Als Ernst Roters seine Musik zu Ziegels Aufführung des „Sommernachtstraum“ schrieb, kannte er die von Mendelssohn nur dem Namen nach. Das war weder erfunden noch Koketterie. Und seine Musik, ganz Einheit mit Ziegels expressionistischer Regie, bewies das. Die Mischung aus Kindersinn, Zartheit tiefpoetischen Gemüts und Übermut bis zur Derbheit gibt auch seiner Musik zu „Was Ihr wollt“ die Stilsicherheit bei aller Unabhängigkeit. Die Frage, ob sie ihren Hauptwert verliert, wenn eine andere als die Aufführung der Hamburger Kammerspiele unter Ziegel dazu tritt, ist überholt, wenn man der kleinen Partitur in Muße sich widmet. Roters musiziert mit neun Instrumenten insgesamt und unter Verzicht auf das für so sparsame Besetzung fast unentbehrliche Klavier. Was bei dieser Beschränkung an Laune und Tollheit, Seelengaukelei und verhaltenem Schmerz geboten wird, ist nur aus der Hand eines Meisters möglich. Strauß' Übermaß hat hier unerwartete Früchte getragen: eine neue Jugend stellt sich in Roters dem Unfug des Riesenorchesters für spielerische Angelegenheiten (Schlagobers!) entgegen. Das scheint mir der Kernpunkt dieser Shakespeare-Musik, die aus dem Quell frischester Erfindung ihre Lieder (Violas besonders wertvoll), ihren Kanon, ihre Zwischenmusiken (die rauschende Polonaise als Vorspiel zum 3. Akt wird auch losgelöst vom Ganzen ein Zugstück werden) spendet. Mit der Darlegung haperte es infolge stimmlicher Mängel; und für die bezaubernden Kreuz- und Quergänge der Polonaise und ihrer konkurrierenden Themengruppen wünschte ich mir — Ketzerei! — ein Klavier herbei, um die Solovioline des Primus Remja Waschitz gebührend und seiner erstaunlichen Virtuosität entsprechend gestützt zu sehen. Gegenüber der zündenden Wirkung des Ganzen wogen solche Kleinigkeiten leicht. Roters' Musik sollte auch von fremden Bühnen begehrt werden; sie macht auf ganz eigene Weise Schelmerei und tiefen Sinn klangkräftig.

Weiß-Mann.

Saarbrücken ist in erster Linie Mittelpunkt der westdeutschen Kohlen- und Eisenindustrie. Im Vergleich zu dem niederrheinischen Bezirk stand die wirtschaftliche Blüte hier beim Kriegsausbruch noch in den Anfängen ihrer Entwicklung. Da galt die erste Fürsorge der Fundierung des Besitzes und der sozialen Sicherung der Arbeitskräfte. Für humanitäre Bestrebungen hatte man mehr Sinn, als für künstlerische. Zuerst das Notwendige, dann das Schöne! Saarbrücken hat daher keine seiner äußeren Größe entsprechende künstlerische Vergangenheit, kein Museum, keine Bildergalerie, kein Theatergebäude, das seinen Bedürfnissen entspräche! Verhältnismäßig am liebevollsten war von jeher die Pflege der Musik, der auch ein schöner Konzertsaal zur Verfügung steht. Mit der 1922 geschehenen Gründung der „Gemeinnützigen Theater- und Musik-Gesellschaft m. b. H." ist ein bedeutungsvoller Schritt zur Zentralisierung des Konzertwesens vollzogen. Nach mehrfachen Probedirektionen hatte man in Felix Lederer aus Mannheim, mit dem bereits alltäglichen Titel „Generalmusikdirektor", die für unsere Verhältnisse glücklichste Wahl getroffen. Lederer bewies sich als rechter Mann am Ort, in erster Linie als vorzüglicher Bildner und Führer des Orchesters. Unser Instrumentalkörper hat daher unter seiner Hand eine Aufwärtsentwicklung genommen, die ihn den höchsten Aufgaben gewachsen erscheinen läßt. Wenn sich die Programme der beiden letzten Konzertjahre zumeist in klassischen und konservativen Bahnen hielten, so geschah das wohl in der Annahme, daß hier noch musikalisches Neuland zu bestellen sei. Andererseits bringt es die politische Lage des Saargebiets mit sich, daß hier auch in den Musikprogrammen das Deutschtum in den Vordergrund gerückt wird. Saarbrücken ist der äußerste Grenzpunkt, an welchem Deutsche und Franzosen einander kennen lernen. Da man nur zu leicht geneigt ist, nach Einzeleindrücken zu verallgemeinern, will sich jeder von der besten Seite präsentieren. Das machen uns in der Musik die deutschen Tonheroen von Bach bis Reger nicht schwer. Auch die Franzosen zeigen sich hier von der musikalischen Seite. Sie geben mit reichen Propagandamitteln gespeiste Symphoniekonzerte. Bekanntlich besitzt Frankreich bis 1935 das Recht der Ausbeutung der Kohlenminen und damit auch das Verfügungsrecht über die Bergkapellen. Aus den besten Kräften dieser Kapellen, unterstützt durch französische Musiker, die beim Militär oder anderweitig untergebracht sind, ist unter der Leitung eines hoch befähigten französischen Kapellmeisters ein Orchester zusammengestellt, das hier und in anderen Städten des Saargebiets Konzerte veranstaltet. Für diese Konzerte gibt es keine Eintrittspreise; Freikarten werden in beliebiger Menge ausgeteilt. In dieser Ungleichheit des Konkurrenzkampfes beruht die Schwierigkeit für die Konzerte unseres städtischen Orchesters, denn ihr Publikum, die gebildete Oberschicht, ist hier wie in allen Industriegebieten nur dünn gesät, und die breite Masse deckt ihr Musikbedürfnis unbedenklich in den geschenkten Konzerten, ohne sich jedoch deswegen in ihrer vaterländischen Gesinnung beirren zu lassen. Die Programme dieser Propagandakonzerte sind kosmopolitischer gehalten. Die eine Hälfte ist deutschen, die andere zumeist französischen oder russischen Ursprungs. Um der Gesellschaft den Wind aus den Segeln zu nehmen, täte die Konzertdirektion gut, sich in den Programmen von dem nationalen Standpunkt etwas zu emanzipieren und unbedenklich selbst moderne französische Werke aufzuführen; der tiefere seelische Gehalt der deutschen Musik würde damit den Zuhörern nur noch klarer zum Bewußtsein kommen. Nichtsdestoweniger sind wir dankbar für das, was wir hörten. Es war eine Auswahl des Bedeutendsten zwischen einem Händelschen Concerto grosso und der Italienischen Serenade von H. Wolf, zum Abschluß ein Brahms-Zyklus mit den vier Symphonien, zwei Ouvertüren, den Konzerten und dem deutschen Requiem. An Neuerscheinungen hörte man das Klavierkonzert von H. Pfitzner, die Tanzsuite von Couperin-R. Strauß, die Passacaglia von B. Sekles, die Suite „Viel Lärm um Nichts" von Korngold, Die Vögel von W. Braunfels und die Suite von Kornauth, also eine zwar kleine, aber gute Auswahl. Wahrscheinlich spricht auch hier die Geldfrage, wie auch beim Engagement der Solisten, ein gewichtiges Wort mit. Von diesen hinterließen Walter Rehberg mit dem Klavierkonzert von Pfitzner und Margarete Wit mit dem B dur-Konzert von Brahms den nachhaltigsten Eindruck. Unser vortrefflicher Konzertmeister Hermann Silzer war mit den Konzerten von Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Bach der einzige Violinsolist. Die ebenfalls einheimische junge Geigerin Gertrud Höfer bewies auch hier, wie nach wiederholtem Auftreten in Köln, Krefeld etc., daß sie zu den besten jüngeren Geigerinnen zu zählen ist. Unser erster Cellist Mischa Rakier führte sich mit dem Konzert von Haydn und im Doppelkonzert von Brahms als Meister seines Instruments ein, ebenso der Flötist H. Jung mit einem Konzert von Mozart. — Über allem waltete Lederer als spiritus rector mit einer überlegenen Souveränität, die von Anfang an das Orchester zum geschmeidigen Instrument seiner künstlerischen Absichten machte, so daß es jetzt in bezug auf Ausgeglichenheit und Klangschönheit fast keinen Wunsch mehr offen läßt. Nicht auf der gleichen Höhe standen die Chorkonzerte. Aufführungen, wie z. B. Beethovens Missa solemnis unter Bodo Wolf, mit ihrer Fülle an geistreichen Einzelzügen und überzeugenden Gesamtwirkung, haben wir noch nicht wieder gehabt. Dafür erlebten wir aber musikalische Feierstunden, wenn Dirigent und Orchester ganz im Bann ihrer Aufgabe standen, wie z. B. in der Vierten Symphonie von Brahms oder in der Passacaglia von B. Sekles. *Dr. F. Krome.*

*

Stettin. Das hiesige Musikleben stand auch letzte Spielzeit auf erfreulicher Höhe und brachte manch Interessantes und Anregendes. Aus den Symphoniekonzerten des Stettiner Musikvereins wäre besonders einer Uraufführung zu gedenken: Suite für großes Orchester von Adolf Leßle „Vor alten Gobelins", die unter Leitung unseres städt. Musikdirektors Rob. Wiemann viel Schönes bot. Pfitzners Chorkantate „Von deutscher Seele", Mahlers III. und VIII. Symphonie waren weitere Großtaten Wiemanns, nicht zu vergessen eine dem Werke würdige Aufführung des Händelschen Judas Makkabäus. Orchester, Chor und Solisten standen auf stolzer Höhe. Mit Riesenaufgaben wartete wieder die hiesige Richard Wagner-Gedächtnisstiftung auf. Besonders wäre eines Schreker-Abends zu gedenken. Erich Böhlke, ein Stettiner Kind und Schüler Schrekers, leitete mit wahrer idealer Begeisterung das verstärkte Berliner Blüthner-Orchester (90 Künstler) und verhalf den Werken Schrekers „Vorspiel zu einem Drama, 3 Gesänge mit Orchester aus Opern des Meisters, sowie der, mit aller modernen Farbenpracht ausgestatteten Suite für großes Orchester — Der Geburtstag der Infantin", zu einem grandiosen Erfolg. Maria Schreker, die Gattin des Komponisten, sang die drei Opern-Fragmente mit dem ganzen Zauber ihrer Prachtstimme. Eine der letzten orchestralen Veranstaltungen leitete Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern; mit Haydn, Bruckner und Wagner feierte er wie überall Triumphe. Im Stadttheater veranstaltete die R.W.G.St. vier Festaufführungen von „Rosenkavalier, Tannhäuser, Tristan und Meistersinger"; jeder Abend wurde mit ganz hervorragenden Gästen zu einer Tat und können wir dem kunstsinnigen Führer der Stettiner Wagner-Gedächtnisstiftung Wilhelm Stark nicht dankbar genug sein. Die Abonnementskonzerte der Simonschen Musikalienhandlung (Alfr. Döring) brachten wie gewöhnlich illustre Namen: Anton Witek mit Gattin, Gustav Havemann als Solist und Kammermusikinterpret (6 Beethoven-Quartett-Abende), das Berliner Trio (Mayer-Mahr, Alfred Wittenberg und Heinrich Grünfeld), Kammermusik-Vereinigung der Berliner Staatskapelle, Berliner Madrigalchor, Fritz Brodersen, Gertha Dehmlow, Alfred Kose usw. Prächtige

Chorleistungen hörte man auch wieder in den Konzerten des Lehrer-Gesang-Vereins unter Robert Wiemann; auch hier erlebte mit schönem Erfolg ein prachtvoll aufgebauter Männerchor „Der gefesselte Strom“ von Adolf Leßle seine Uraufführung. — Reichlich Gutes wäre auch von unserem Stadttheater zu berichten, das unter Leitung des Intendanten Otto Ockert auf manche künstlerische Tat zurückblicken kann. Verdis Fallstaff erlebte hier seine Erstaufführung; Elektra von Strauß, Wagners Nibelungen, Korngolds Tote Stadt usw. waren Abende, die auf künstlerisch besonders hohem Niveau standen. In Dr. Fritz Müller-Prehm besitzen wir einen ganz hervorragenden Ersten Kapellmeister; auch Siegfried Lindauer hat Dirigentenblut in sich und Georg Clemens als Ober-Spielleiter zeigte wie seit Jahren sein großes Geschick für künstlerische Inszenierungen. Auch das Stadttheater brachte eine glanzvolle Darstellung des Wagnerschen Nibelungenringes mit erstklassigen Gästen; eine Richard Strauß-Woche steht uns noch bevor. *Julius Zarest.*

*

Stuttgart. Der jetzt in Aalen ansässige Komponist *F. W. Carl*, der gelegentlich mit Arbeiten verschiedener Art die Öffentlichkeit auf sein Talent schon aufmerksam gemacht hat, wählte die Form eines Liederabends, um an einer geschlossenen Reihe lyrischer Gesänge seine besondere Begabung für die Gattung des Liedes zu beweisen. Die von *Hermann Conzelmann* (Baßbariton), Stuttgart ausgezeichnet gesungenen Proben Carlscher Lyrik waren ausreichend genug, um von der Masse des durchschnittlich Gebotenen sich durch ernsten Grundzug, durch eine alles Gewöhnliche und alle billigen Mittel verschmähende musikalische Sprache und durch sichere Faktur sich abzuheben. Zu wünschen wäre dem Komponisten nur die Fähigkeit, das feste Gefüge seiner Kompositionen soweit aufzulockern, daß durch Hereindringen von mehr Luft und Licht alle Teile gleichermaßen befruchtet werden könnten. Auch Schwermut und Weltentsagung und was es an ähnlichen Stimmungen gibt, vertragen sich mit schmerzlicher Süßigkeit der Melodie. *A. E.*

In einem Kirchenkonzert stellte sich *Hermann Ruck* (Stuttgart) als Komponist mit Werken für Sopran, Orgel und Harfe vor. Man wird von einem jungen Komponisten noch keine absolute Selbständigkeit und auch noch keine überlegene Beherrschung des ganzen technischen Apparates verlangen. Was man zunächst erwartet: Phantasie und gute Schulung sind vorhanden. Der Gesang „Betet ihn an“ sprach hier am stärksten für die erfreuliche Begabung Rucks, für den sich zwei so anerkannte Künstler wie die geschmackvolle und feingebildete Sopranistin *Anne Valet* und der Harfenvirtuose *Alfred Ernst* einsetzten. *L. U.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Romain Rolland: Das Leben G. F. Händels. 1.—10. Tausend. Rascher & Cie. A.-G., Verlag, Zürich 1922.

Zwölf Jahre nach der ersten (fanzösischen) Ausgabe ist Rollands wertvolles Händel-Buch in der „autorisierten Übersetzung“ von L. Langnese-Hug (die aber sprachlich nicht immer einwandfrei ist) erschienen. Ein überaus gründliches und gediegenes Werk, dessen Stärke das Aufzeigen der Einflüsse ist, denen Händel wechselnd unterworfen war. Dies geschieht durch eingehende, mitunter allzu biographisch-breite Würdigungen der berühmtesten Musiker seiner Zeit. Das Werk stellt auch — bei aller Anerkennung für Chrysanders Verdienste — manche von dessen Behauptungen auf Grund authentischen Materials richtig. Es kann bestens empfohlen werden. Für eine etwa später aktuell werdende Neuausgabe wäre eine Reinigung von vielen Druckfehlern und undeutschen Wortwendungen, sowie Aufnahme zahlreicher Fußnoten in den Text anzuraten. *Robert Hernried.*

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Herausgegeben von C. Stumpf und E. M. v. Hornbostel. Drei Masken Verlag München. Band I. 1922.

Ein umfangreiches und überaus bedeutsames Werk hat der Drei Masken Verlag mit diesen Sammelbänden, von denen inzwischen schon zwei weitere erschienen sind, unternommen. Beabsichtigt ist die Sammlung aller wichtigen, wissenschaftlich bedeutsamen Aufsätze zur Musik exotischer Völker. Der vorliegende erste Band enthält eine Reihe älterer, für die vergleichende Musikwissenschaft grundlegender Arbeiten, zunächst die sie eröffnende Abhandlung „Über die Tonleitern verschiedener Völker“ von A. J. Ellis (1885), die auch methodisch in mehrfacher Beziehung bis heute grundlegend geblieben ist. Es folgen eine Reihe von Untersuchungen von J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham, E. M. v. Hornbostel, die Musik, Instrumente und Tonsysteme verschiedener Indianerstämme, mongolischer Stämme, der Siamesen, der Japaner, ferner aus Indien und der Südsee, aus der Türkei und Tunis behandeln. Zusammen mit dem Berliner Phonogrammarchiv bilden diese Sammelbände die Grundlage für die ethnologische Musikforschung, die nicht nur ein aufstrebender Zweig der Musikwissenschaft, sondern auch der neuerdings so sehr in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses tretenden modernen völkerkundlichen Forschung ist. *Dr. H. E.*

*

Joseph Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Verlegt durch das Musikwissenschaftliche Seminar in Königsberg in Preußen. 1923. 140 Seiten. Dazu 15 Seiten Notenbeispiele.

Der Verfasser des Werkes vom Elsaß als „Grenzland deutscher Musik“ hat hier mit der kurzgedrängten Fugengeschichte eine sehnlichst erwartete, lang entbehrte Leistung vollbracht, die ihr Entstehen sowohl dem Straßburger musikwissenschaftlichen Institut (Friedrich Ludwig!) und dem Freiburger Seminar (Willibald Gurlitt), als der alten preußischen Krönungsstadt in der Nordostecke des Reiches verdankt, wo der Verfasser seit Herbst 1922 als Universitätslehrer zu wirken scheint (er läßt jeden Titel vor dem Namen weg). Fachmann und Laie finden hier mehr als der Titel eigentlich verspricht. Denn die Fuge als solche führt ins 16. Jahrhundert hinauf, während der Verfasser mit Grund die Nachahmungsform als Boden für den Fugenwuchs bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgt. Bei aller wissenschaftlichen Sachlichkeit sind aber die künstlerischen Gesichtspunkte nicht außer acht gelassen: sie machen das Buch jedem Musikfreunde begehrenswert. Auch darin bekundet sich lebendiges Fühlen, daß die Betrachtung bis zur Gegenwart fortschreitet; heute erscheint dank August Halm und Ernst Kurth, die Fuge nicht mehr unter dem Scheine altertümelnder Gelahrtheit, sondern als neu verbindliche Aufgabe des Künstlers, der über das Lyrische zum Dramatischen fortstrebt. Bezeichnend ist die Liebe zur Fuge bei so verschiedenen Naturen wie Bruckner und Reger. Daß Müller-Blattau das Verständnis für Bach zu vertiefen weiß, sei besonders hervorgehoben; er bewegt sich hiebei in der Richtung von Kurths linearem Kontrapunkt. *Dr. Karl Grunsky.*

*

Otto Daube: Richard Wagner, Leben und Werke. 1. Band: 1813—1849. Theodor Leibing-Verlag, Leipzig 1923.

Die Notwendigkeit für diese neue Wagner-Biographie will mir nicht einleuchten, da sie ein mixtum compositum aus Wagners eigenen Aufzeichnungen, einer oft „üble Musikführerweis'“ repräsentierenden Teilanalyse seiner Hauptwerke und aus gedanklich keineswegs tiefen, stilistisch oft mangelhaften Betrachtungen des Verfassers darstellt. Ein abschließendes Urteil ist freilich noch nicht möglich, da ja lediglich das erste Heft von Daubes Schrift vorliegt. Dieses aber hat mich enttäuscht. Wer heute über Wagner sprechen will, muß nicht geflissentlich (wie Daube) die musikalisch

schwächeren Stellen seiner Werke (Holländer: Terzett des 1. Finales, Tannhäuser: 1. Finale) verschweigen, sondern kritisch und objektiv vorgehen und zudem beleuchten, was von Wagners Kunstwerk heute noch hohe Geltung beansprucht.

Robert Hernried.

*

Neue Klaviermusik

Von *Walter Niemann*, dem Unermüdlichen, den Max Chop nicht ganz zu Unrecht einen Romantiker nennt und doch in eine gewisse Parallele zu den französischen Meistern des Impressionismus und Pointillismus stellt, liegt eine stattliche Reihe neuer Klaviermusik vor (sämtliche Werke sind wieder bei N. Simrock, Berlin-Leipzig, gedruckt). Die Fülle an Produktion ist wieder ebenso erstaunlich wie die echt klavieristische Struktur, die von jeher übrigens diesen Tonsetzer auszeichnet. Wer in dem romantisch beschränkten Bereich solcher stark aus Schumanns Geist geschaffenen — Klavierkunst sich noch wohl fühlt, wird auch an dem vielfach Neuen, das da aus Niemanns Feder geflossen ist, seine Freude haben. In der ihm besonders zusagenden Suitenform bietet der Komponist drei neue Werke: Der Pickwick-Musik (Op. 93, ein Zyklus von zehn kürzeren Stücken nach Charles Dickens Roman „Die Pickwickier") möchte ich dabei den Vorzug geben, denn darin ist beinahe ähnlich wie in Moussorgskys Bildern einer Ausstellung auch musikalisch die Stimmung einheitlich zusammengefaßt und in meisterlichen Miniaturen gar manches aus der gemütlichen Postkutschenzeit humorvoll festgehalten. Ebenfalls suitenartig, aber doch sehr lose werden im Op. 95 zehn graziöse „Moderne Miniaturen" aneinandergereiht, alles wiederum knapp und charakteristisch, aber modern nur, soweit dieser in der Romantik tiefverwurzelte Norddeutsche den Begriff eben gelten läßt. Als Unterlage zu pantomimischer Ausdeutung werden wohl die drei unter dem Titel „Pharaonenland" (Op. 86) zusammengestellten Stimmungsbilder aus Ägypten rasch Verbreitung finden. Das Exotische daran ist zumindest fesselnd, der motivische Kreislauf prägnant, vor allem jedoch der Rhythmus temperamentvoll; eine hübsche Groteske müßte sich zumal zu dem „Altägyptischen Tempeltanz", der auch in einer Einzelausgabe mir vorliegt, formen lassen. Ähnliches ist zu dem „Tanz der Geisha" aus dem Zyklus „Japan" (Op. 89) zu sagen, der in der Verwendung seltsamer Rhythmen und anderer fremdartiger Mittel den exotischen Schilderer par excellence zeigt. Unprogrammatisch tritt die Suite in d moll (Op. 87) auf, die mit zum Besten Niemannscher Klaviermusik gehört; ein zartbeschwingtes Präludium, ein graziöses Menuett und ein launiges Rigaudon seien hervorgehoben. — Die bisher besprochenen Werke übersteigen in ihrem Schwierigkeitsgrad nicht das pianistische Durchschnittsmaß. Dagegen erfordert die erste Phantasmagorie aus dem Magischen Buch (Op. 92) „Kolibri" weit vorgeschrittenes Können, um in ihrer aparten Flüchtigkeit restlos dargestellt zu werden. Inhaltlich recht unbedeutend und obendrein technisch gar nicht so leicht sind die „Zwei Klavierstücke" (Op. 94), weder in der Barcarole „Venezia" noch in dem Impromptu-Caprice scheint ein dichterischer Gedanke in klingende Stimmungswelt umgesetzt. Es fehlt also gerade hier jene poetische Anregung, die sonst so befruchtend auf Niemanns Schaffen zu wirken pflegt.

Unter den anderen Neuerscheinungen verdient *Richard Oschanitzkys* „Rosen-Suite", die E. H. Schneider bei Bote & Bock (Berlin) herausgibt, immerhin Beachtung, auch wenn es sich um keine große Leistung und sehr bedeutende Persönlichkeit handelt. Doch steht das eigenartig verträumte Werk von fünf durch einen Prolog erschlossenen „Rosenwundern" erheblich über der gewöhnlichen Salonmusik, die man nach der Überschrift vielleicht vermuten könnte. Der Komponist scheint ein der Nachromantik verwandter, sehr zartsinniger Schwärmer, der seelische Schwingungen in gedämpfte Schwermut bannt. Ein „Rondino" von *Franz Kinzl* (im Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg) gibt in seiner altväterlichen Art zu keinerlei Bemerkung Anlaß; auch der Gavotte „Gratuliere" von *Matthieu Hoefnagels* (im Kommissionsverlag P. J. Tonger, Köln) kann man nur bestätigen, daß sie die bescheidenen Ansprüche der musikalischen Kinderstube taktfest, doch wenig taktvoll erfüllt. *H. Sch.*

*

Franz Salmhofer: Drei Klavierstücke Werk 2. Klavierstück in Quarten Werk 3. Scherzo Werk 4. Universaledition.

Werk 2 ist Mittelware, gibt sich aber wenigstens bescheiden; Werk 4 und besonders 3 sind im Verhältnis zu ihrem anspruchsvollen Gebaren viel zu arm an Geist (und vollends an Gemüt).

*

Vittorio Rieti: Zwei Studien. Universaledition.

Echt jungitalienische Musik oder vielmehr Unmusik, von der Freude an unfruchtbaren Experimenten eingegeben.

*

P. Wladigeroff: Drei Klavierstücke Werk 15. Universaledition.

Gegenüber den jungitalienischen Blaßgesichtern sind denn doch die Slawen gesündere Musikanten. In den drei Stücken — am meisten im ersten — ist Wladigeroff unschwer als Jünger Rachmaninoffs zu erkennen. Er verfügt gleichermaßen über die leidenschaftliche wie über die melancholische Geste seines Meisters und versteht sich ebenso auf prunkvollen Klaviersatz, bildet aber außerdem den Stil seines Vorbildes durch organische Verschmelzung mit modernsten Elementen weiter. *Wgk.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In den Symphoniekonzerten des Sächsischen Staatstheaters in Dresden bringt *Fritz Busch* an neueren und neuen Werken: die Uraufführung eines Klavierkonzertes von *Adolf Busch* und der „Drei Gesänge" von *Paul Stuiber*, Erstaufführungen von *Joseph Haas'* Serenade, eines Notturno e rondo fantastico von *Pick-Mangiagalli*, Honeggers „Pacific" und „Sacré du printemps" von *Strawinsky*, ferner Aufführungen von *Regers* Lustspiel-Ouvertüre, Violinkonzert und Romantischer Suite, *Strauß'* Zarathustra, Burleske, Tod und Verklärung, Sibelius' VI. Symphonie und Mahlers „Lied von der Erde".

— Das unter der Leitung des Intendanten *Curt Eberhardt* stehende städtische Theater in Görlitz (Schlesien) bringt als eine der ersten deutschen Bühnen in einer *Smetana*-Nachfeier die Volksoper „Der Kuß" heraus. Die musikalische Leitung hat *Leo Schottlaender*, die Spielleitung Dr. *Wolff-Seligmann*. Als weitere Erstaufführung für den Osten Deutschlands ist unter der gleichen Leitung Händels „Rodelinde" vorgesehen. Ferner sind in den Spielplan die Spielopern-Neuheiten „Die Weiberverschwörung" und „Der treue Soldat" von Schubert (in der Bearbeitung des Dresdener Generalmusikdirektors *Fritz Busch)* aufgenommen. Später folgt „Die heilige Ente" von *Hans Gal.*

— Der bayerische Generalmusikdirektor *Knappertsbusch* ist von der Universität München zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Prof. *Joseph Schwartz*, der hochverdiente Dirigent des Kölner Männergesangvereins, hat mit Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand das Amt als Leiter des Vereins, das er 36 Jahre innegehabt hat, niedergelegt.

— Das Reußische Theater in Gera (musikalische Leitung: Dr. *Ralph Meyer)* bringt den „Prinz wider Willen" von *Otto Lohse*, „Pique Dame" von *Tschaikowsky* in einer eigenen Einrichtung, „Schirin und Gertraude" von *Paul Graener* (in einer vom Komponisten besorgten neuen Fassung), die Tanzpantomime „Der Dämon" von *Paul Hindemith* und die Oper „Alkestis" von *Egon Wellesz.*

— Zu Hofmannsthals „Jedermann", der demnächst am Stadttheater in München-Gladbach, sowie in mehreren rheinischen Städten durch Gastspiele des München-Gladbacher Theaters aufgeführt werden wird, hat Dr. *Hermann Unger* (Köln) eine neue Bühnenmusik geschrieben.

— Das Staatstheater in Kassel kündigt an Opernneuheiten an: *Musorgsky:* Boris Godounow, *Puccini:* Schicchi, *Stürmer:* Der Tänzer unserer lieben Frauen, *Schreker:* Der ferne Klang, *Pfitzner:* Palestrina, *Braunfels:* Don Gil von den grünen Hosen.

— *Hermann Henrich* bringt in Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerten an Neuem: Hausegger: Schlachtgesang; eine Cornelius-Feier; Weismanns Phantastischen Reigen; von eigenen Werken: Violinkonzert (Uraufführung mit Lätitia Forster-Henrich), Streichquartett g moll, „Reiterlied" für achtstimmigen Männerchor mit Orchester; in der Oper: Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", Cornelius' „Barbier von Bagdad" und Verdis „Falstaff".

— *F. L. Gaßmanns* heitere Oper „Die junge Gräfin" (La Contessina) hat in der neuen Bearbeitung *L. K. Mayers* bei ihrer ersten Aufführung durch das Mannheimer Nationaltheater unter Werner v. Bülows Leitung großen Erfolg gehabt.

— *Karl Hasses* Präludium und Passacaglia für Orchester ist zur Aufführung in Kiel (Stein) und Erfurt (Wetz) angenommen. Seine Suite in e moll für Orgel spielte in Dresden Kurt Schöne in seinen Abenden für moderne Orgelmusik.

— *Alexander Micha Szenkar* ist als Erster Kapellmeister an das Landestheater zu Detmold verpflichtet worden.

— Als Nachfolger *Felipe Pedrells,* des verstorbenen Altmeisters der musikwissenschaftlichen Forschung in Spanien, wurde sein Schüler *Prev. Higini Anglès,* der Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, zum außerordentlichen Mitglied des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg ernannt. Higini Anglès hat nach dem Tode Pedrells (1922) seine musikwissenschaftlichen Studien hauptsächlich in Deutschland fortgesetzt, und zwar an den Universitäten Freiburg i. B. bei Prof. Gurlitt und Göttingen bei Prof. Ludwig.

— Einen *Paul Krause*-Abend veranstaltete der Dresdener Organist *Paul Höpner,* der einen Überblick über das ganze Orgelschaffen Krauses bot und das neueste Werk des Komponisten Op. 32 zur Uraufführung brachte.

— *Carl Futterer* (Basel) ist als Lehrer für Theorie und Komposition an die Hochschule für Musik zu Mannheim berufen worden.

— Kapellmeister *Hermann Henrich* in Koblenz nimmt im Stadttheater seine Kammermusik-Morgenkonzerte wieder auf.

— Die Berufung *Franz Philipps* als Direktor an das Badische Konservatorium für Musik in Karlsruhe hat eine notwendige Neuorganisation und Erweiterung der Anstalt gebracht. Die Lieder- und Oratoriensängerin *Helene Junker* ist für die Anstalt gewonnen worden. Ferner findet ein weiterer Ausbau der Violin- und Klavierausbildungsklassen statt durch die Berufung des ersten Konzertmeisters am Landestheater, *Ottomar Voigt* und des Pianisten *Josef Schelb,* eines ehemaligen Meisterschülers Stavenhagens. Durch den Einbau einer großen Konzertorgel und zweier Übungsorgeln konnte die Badische Orgelschule gegründet werden, deren Leitung Franz Philipp selbst übernommen hat.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Das Aachener Stadttheater hat die Oper „Die Liebesbriefe" von *Joseph Eidens* (nach Gottfried Kellers Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe") zur Uraufführung angenommen.

— Dr. *Hermann Unger* (Köln) hat ein Märchenspiel von Gustav Halm „Der Zauberhandschuh" vertont. Die Uraufführung des neuen Werks wird noch in dieser Spielzeit am Stadttheater München-Gladbach im Rahmen der Veranstaltungen der „Gesellschaft für neue Musik" (Leitung: Walter Berten) erfolgen.

Konzertwerke

— Zwei Legenden (in Trioform) des Italieners *Ricci-Signorini* sind in Köln durch das Westdeutsche Trio mit sehr gutem Erfolg zur Uraufführung gekommen.

— Eine Sonate für Klavier und Klarinette des Kasseler Komponisten *Hans Oskar Hiege* wird im Januar des nächsten Jahres in Kassel zur Uraufführung kommen.

— Den Liederzyklus „Liebesklage" von Dr. *Hermann Unger* wird die Stuttgarter Sopranistin *Anny Gantzhorn* zur Uraufführung bringen.

— Die Uraufführung von *Robert Hegers* neuem Chorwerk „Ein Friedenslied" (nach Worten der Heiligen Schrift für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel) findet am 1. November d. J. in München durch die musikalische Akademie und den Lehrergesang-Verein statt.

TODESNACHRICHTEN

— Der Pianist *Willy Bardas* (Berlin) ist bei einem Automobilunfall in Neapel tödlich verunglückt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Zu dem im 2. September-Heft des letzten Jahrganges veröffentlichten Aufruf „Ein tönendes Denkmal für Anton Bruckner", in dem um Beigaben für die Erhaltung und Wiederherstellung der Orgeln in St. Florian gebeten wird, möchten wir noch folgenden Satz aus einem weiteren Aufruf hinzufügen: Es ergeht hiermit an alle Freunde Brucknerscher Kunst, an alle, die deutsche Kultur hochschätzen, die herzliche Bitte, nach Kräften zum Gelingen des herrlichen Werkes beizutragen. — Die Namen der Zeichner werden in ein Ehrenbuch eingetragen, und zwar als Spender (bis zu 1 Million K), als Förderer (bis zu 5 Millionen K), als Gönner (bis zu 10 Millionen K), als Gründer (über 10 Millionen K). Zahlstellen sind die Bank für Oberösterreich und Salzburg, Linz (Dir. Fr. Deschl) und Postsparkassenkonto Nr. 1169 (Bruckner-Festspende).

— Die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Textbücher zu den bekannteren Opern werden jetzt vervollständigt und neu bearbeitet herausgegeben von Dr. *Otto Erhardt,* dem Oberspielleiter am Württembergischen Landestheater in Stuttgart, der auch zu jeder Oper eine Einleitung und eine Inhaltsübersicht geschrieben hat. Es sollen zunächst die gangbarsten Opern (Gluck, Lortzing, Mozart usw.) berücksichtigt werden. Das Textbuch zu Mozarts Don Giovanni ist bereits erschienen.

— Der *Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg,* veranstaltet in dieser Konzertsaison in Magdeburg eine Reihe von Konzerten, die nur Werke unbekannter, lebender Komponisten bringen werden. Komponisten wollen sich wegen des Näheren direkt an den Verlag wenden. Das erste Konzert findet am 30. November statt.

— Der Magistrat der Stadt Frankfurt hat das der Stadt gehörige seit über 100 Jahren unbenutzte *Karmeliterkloster* ausgebaut und Wohnungen darin eingerichtet, die in Frankfurt ansässigen Künstlern zur Verfügung gestellt wurden. Glückliches Frankfurt!

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die beiden Klavierstücke unseres hochgeschätzten Mitarbeiters Dr. *Roderich von Mojsisovics* in Graz sind eine Fortsetzung der beiden bereits in Heft 9 des 43. Jahrgangs erschienenen „Bilder aus der Steiermark".

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 4

Griechische Musik / Von Leo Schrade (Heidelberg)

Sinn und Bedeutung griechischer Musik lassen sich nur von Form und Gehalt griechischen *Kultes*, von Wesen und Bild des griechischen *Wortes* her erfassen.

Die formenden Kräfte griechischen Maßes sind das *Apollinische* und das *Dionysische*, sich gegenseitig bedingend, einander verbunden, untrennbar voneinander, greifbar im wechselseitigen Einfließen, in wechselnder Gegensätzlichkeit.

Das Dionysische als Urgrund erfahren wir im *göttlichen* Kult, sich äußernd in der völligen, sich selbst ausschaltenden Hingabe an den Gott, an den Daimon. Im Wesen der Hingabe als dem zweiten Urtrieb liegt das Erkenntnislose, Formlose. Erst dann beginnt Hingabe gestaltend und kraftvoll wirkend zu werden, wenn zu der Hingabe des *Ichs* an das *Du* die des *Ichs* an das *Ich* tritt, lichtend und sehend. Und das Dionysische ist das Versenken des Ichs in das Du, nicht fragend nach Zweck und Folge, nicht für das *Ich* wollend, sondern für das *Du*. Das rein Dionysische aber ist gestaltlos, unfruchtbar im Sinne der Unfähigkeit, schon durch sich allein die *Gestalt* zu gebären, ist dunkel und hell, blind und sehend zugleich. Das liegt im Taumel, im Rausche, im Schauer des Dionysischen, daß es als dunkle, im Grunde chaotische Macht sehen kann, sieht und erblindet und blind wieder sehend wird und wieder erblindet, immer im Ringe „Himmel auf und Höllen ab".

Welches ist nun der Unterschied der dionysischen und apollinischen Helle, worin findet das „Hell und Dunkel" des Dionysischen seine Aufhebung als Paradoxon? Die Antwort darauf gibt die Frage nach der Wirkung.

Das Apollinische gewinnt sein stärkstes Symbol in der Traumschau. Der Traum spiegelt die idealste Form der Dinge, ihre „Idee" wieder, abgezogen von jeder historischen Relativität. Das apollinische Schauen erzeugt also das Ding als Bild, hineingepreßt in die „allgemeinste" (nicht gemeinste) Form, und weil es bildhaft ist, ist es auch nicht durch den Augenblick bedingt, d. h. es ist monumental, nicht heute so und morgen anders, sondern ist immer das gleiche, ist visio aeterni, ist also die konzentrierteste Fülle des Helligkeitsgrades, nicht unter der Perspektive des vergehenden, sondern des monumentalen Bildes, also der wirkenden Kraft gesehen. Das dionysische Schauen dagegen ist das einmalige, *nur* spontane, im Moment bedingte, blitzartige Erfassen, das nicht das gestaltige Bild hinterläßt. Und weil es nicht zum Bilde führt, ist ihm auch das Symptom der Vergänglichkeit (Dunkel—Schau—Wieder-Dunkel) aufgeprägt. *Das* ist das „Hell und Dunkel" des Dionysischen. Darum ist — bestimmt, durch die Sicht das Gesicht zu verlieren — dem Dionysischen das *Tragische* wesenhaft, aber das noch formlose, chaotische Tragische. Wie ein Blitz überfällt nun diese tragische Schau als göttlicher Strahl, als dunkelklärende Sonne, als Traum*deuter* durch den *Eros* das *Apollinische*, und — darin besteht das Wesen der *griechischen Tragödie*. Aus dieser Eins gewordenen Verbindung des hingebenden, rauschhaften, formlosen Dionysischen und des erleuchtenden, klärenden, formspendenden Apollinischen ist sie entstanden und nur denkbar in dieser Vereinigung.

Wir glauben, daß das rein und nur Dionysische das *Wesen* der *Musik* bedeutet (nicht das „Romantische", wie Wolfskehl und Wolff-Petersen behaupten. Das Romantische ist der Feind sowohl des Dionysischen wie des Apollinischen. Es ist die unbefriedigte Sucht nach der Gestalt, die das Apollinische als Erlösung, nicht als Befriedigung gibt, und ist das Wähnen apollinischer Helle, wo nur dionysischer Schauder und Rausch waltet. Es ist also fremd dem Apollinischen, denn es fordert die Gestalt vom Dionysischen, nicht vom Apollinischen, und fremd dem Dionysischen, denn sein Sehen ist nur ein *Wähnen*, nicht ein *Sein* in der dionysischen Schau).

Die Gestaltung ist also, wie wir sagten, aus dem Dionysischen allein unmöglich — das ist Gabe des Apollinischen — und liegt also auch nicht im Wesen der Musik (dies von ihr zu verlangen ist contradictio in adiecto), vielmehr ist es ihr Eigenes: die Gottschau und nach dieser „Vision" ins Dunkel zu stürzen, also nicht Form und Gestalt im tiefsten Sinne. Das ist aber das dichterische Wort. Es ist — leibgewordene Musik. (Maße des Rhythmus — Glieder des Leibes.) In seiner ganzen Einzigkeit dastehend, wird uns dieses Geheimnis der „Leibwerdung" offenbar in *Homer* und zum zweiten Male in der *Tragödie* (die nicht aus dem Geiste der Musik verständlich ist, wie Nietzsche erklärt. Denn Musik ist das rein Dionysische, die Tragödie — Apollo *und* Dionysos). Also ist uns im griechischen Sinn das Wort die leibgewordene Verkörperung der *Gestalt*. Ihm eignet wesenhaft die Fähigkeit zur Gestaltung, zum Bilde, das wir rückblickend wieder im

Worte erkennen und wirken lassen. Die Erkenntnis dieses Sinnes des Wortes erreichen wir intuitiv, d. h. diese Erfassung des Wortes *setzt* für uns, denen Leib und Geist zwei Welten sind, erst innere Helle und Klarheit *voraus*, sie ist also nicht etwas an sich Gegebenes, sondern zu Erringendes, im Gegensatz zu dem Griechen, dem sie naturhaft und nicht erst zu erstreben war, sie ist nur aus der Daseinseinheit des griechischen Menschen, der griechischen Welt möglich.

Nun erst können wir die so oft gestellte (und an sich sinnlose) Frage beantworten: warum neben allen andern zur Selbständigkeit gelangten griechischen Künsten gerade die Musik eine so untergeordnete, und zwar eine dem Wort absolut untergeordnete Rolle spielt. Es ist falsch, daraus die Konsequenz zu ziehen, daß „in den Werken der griechischen Musik nichts mit den Begriffen von Ordnung, mit den allgemeinen Grundgesetzen von Schönheit, welche alle Nationen auf einer gleichen Stufe von Kultur von jeher befolgt haben und noch befolgen, übereinzustimmen scheint, und ein Tonstück nach den (theoretischen) Vorschriften (der Griechen) eingerichtet, für uns so ungenießbar ist als ein Tonstück der amerikanischen Wilden oder eines andern Volkes, dessen Grad von Kultur dem ihrigen ähnlich ist" (J. N. Forkel, Geschichte der Musik). Ein solches Urteil läßt auf ein vollständiges Mißverstehen nicht nur der griechischen Musik allein, sondern des griechischen Wesens überhaupt schließen. (Damit sei nicht gesagt, das Urteil Forkels wäre noch nicht widerlegt. Die rein philologischen Leistungen Bellermanns — „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" — und Fortlages — „Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt" — neben neueren Forschungen beweisen genügend dessen Hinfälligkeit. Philologische Untersuchungen liegen uns aber an dieser Stelle durchaus fern.)

Jede Gesetzmäßigkeit ist von dem mehr oder weniger starken Eindringen einer Rationalität bedingt. Sprechen wir also von der Gesetzmäßigkeit der Musik, so sehen wir in ihr nicht mehr ein Willkürliches, eine in urtriebhafter Spontaneität erscheinende Äußerung, sondern eine in eine Norm gebannte und aus einer Norm heraus empfundene. Beides: die Bannung in eine Norm und die Rezeption aus einer Norm ist sichtbar in der griechischen Musik. (Um diese Gesetzmäßigkeit zur Geltung zu bringen, sehen wir uns gezwungen, das Wesentliche des griechischen Musiksystems hervorzuheben, mag es auch mancherorts bekannt sein.)

Drehpunkt und Mitte des griechischen Tonsystems ist der Tetrachord (die Folge von vier Tönen — zwei Ganztönen und einem Halbton, z. B. *a g f e*). Eine Vereinigung von fünf derartigen Tetrachorden und einem hinzugefügten Tone, dem Proslambanomenos, läßt das Systema ametabolon, das unveränderliche System erkennen. Mit diesem Systema ametabolon verbunden sind die sogenannten veränderlichen Tonleitern, die transponierbaren Skalen zu verstehen, deren Ausgangs- und Mittelpunkt das dorische Element, die dorische Leiter bildet. (Die Aufzählung dieser Tonleitern nach Alypius erscheint uns hier als unnötig.) Neben diesen Transpositionsskalen sind die Oktavengattungen bekannt, zu deren Verständnis wir die Wesenheiten des modernen Musiksystems heranziehen wollen. Im eigentlichsten Sinne ist unser Tonsystem mit den „Begriffen" Dur und Moll erschöpft, d. h. uns sind z. B. von c aus nur zwei Tonleitern möglich, die C dur- und die c moll-Tonleiter. (Ich spreche nicht von Dur- und Moll-*akkord*, sehe also vollständig von den Spekulationen der modernen Musiktheorie ab, die den Mollakkord als den „getrübten" [G. Capellen] Durakkord ansieht.) Das griechische Tonsystem weist größeren Reichtum und strengere Konsequenz auf. Der Grieche führt die Reihe fort bis zur siebenten Tonleiter, ihm sind also von c aus sieben Skalen möglich, die sich nur durch die Stellung der Halbtöne unterscheiden; die Lydische (Halbton an erster und fünfter Stelle), die Mixolydische (Halbton an vierter und siebenter Stelle), die Hypodorische (Halbton an dritter und sechster Stelle), die Hypophrygische (Halbton an zweiter und fünfter Stelle), die Hypolydische (Halbton an erster und vierter Stelle), die Dorische (Halbton an dritter und siebenter Stelle) und die Phrygische Tonleiter (Halbton an zweiter und sechster Stelle). Ferner: das Systema ametabolon zeigt sich in dreifacher Gestalt als diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Zur Erklärung sei gesagt, daß den vier Tönen jedes Tetrachords verschiedene Eigenheiten zugeschrieben werden, d. h. es gelten seine beiden äußeren Töne als feststehend, unbeweglich gegenüber den beiden mittleren als den beweglichen (z. B. Tetrachord *a g f e*—*a e* feststehend, *g f* beweglich). Das chromatische und enharmonische System werden nur durch Veränderung der beiden beweglichen Töne erreicht, einerseits durch Erniedrigung des ersten Mitteltones um einen Halbton (das chromatische System), andererseits durch Erniedrigung des ersten Mitteltones um einen Halbton und des zweiten um einen Viertelton (das enharmonische System). Damit wäre in großen Umrissen die Form der griechischen Musik gegeben und zugleich die Erhellung eines durchaus reichen und konsequenten Systems, nicht eines willkürlich gewordenen, sondern eines in strengste und erschöpfendste Norm gebannten.

Der Gebrauch des griechischen Alphabets, des gewöhnlichen und des veränderten (durch Verstümmelung, Umkehrung und Umlegung) möge hier als Hinweis auf die Notation genügen.

Zweifelsfrei können die Namen Lydisch, Phrygisch, Dorisch und ihre Komposita keine Zufälligkeiten sein.

Gewiß läßt gerade diese Benennung verschiedene Deutungen zu. Wir wollen in ihr einzig und allein etwas dem tiefen Sinn griechischen Wesens durchaus Entsprechendes sehen.

Welche tiefere Kraft, welche innere Wesenheit wirkte in dem griechischen Genos, oder welche Bedeutung kam dem Griechen als Individuum zu? Wohl konnte es zur höchsten Steigerung gelangen, wohl zum Heros erhoben und als solcher gesehen werden, nicht aber als Einzelnes (subjektivistisch) jenseits der gesamten Geschlossenheit, der Gesamtgriechenheit Stehendes, sondern als Blüte im Gesamtorganismus, als Gestalt im Kreise. Es gab also nichts von der Gesamtheit gelöstes Individuelles, es gab nur ein Genos in steter Gleichberechtigung. Dieses Genos hat die Namen Lydisch, Phrygisch und Dorisch geprägt. Ferner: Welche Lösung finden wir für die Vorherrschaft des dorischen Elementes? Auch hierin sehen wir nichts Zufälliges. Uns ist die Beziehung zum dorischen Kultus, zur dorischen Architektur offensichtlich. Die dorische Architektur ist das sichtbare Zeichen der Einheit des gesetzlichen Geistes und des göttlichen Kultes, erwachsen aus dem „geometrischen Stil", offenbarend die höchste Macht hellenischer Geistigkeit. Der dorische Tempel ist die Verkörperung des Göttlichen, das im Gesamtmenschlichen zum Bilde geworden ist, die Darstellung der Gesamtgriechenheit, die subjektivistische oder „barbarische" Einströmungen nicht kennt. Denn „wie die delphischen Normen und Gesetze den dorischen Volksstamm zu einer geistigen Einheit verbanden und in sicherer Abgeschlossenheit gegen fremde Einflüsse den Kult *eines* Willens, Einordnung in gemeinsamen Besitz, Unterordnung unter die geistige Macht von Delphibestimmten, so ist auch hier gleiches Gesetz, begriffen im Wesen der Proportionalität, zum vollendetsten Ausdruck gebracht!" (Paul Thiersch, Form und Kultus.) Weil nun dem Griechen das dorische Element höchste Offenbarung seiner selbst bedeutet, gibt er in seiner Musik der vorherrschenden Tonart den Namen des Dorischen.

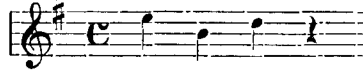
Wir haben in dem rein Dionysischen das Wesen der Musik erkannt — Musik als *Seelenausdruck*. Jeder spezifische und körperlose Seelenausdruck setzt ein Getrenntsein vitaler Kräfte im Gesamtorganismus des Menschlichen voraus. Diese Trennung war, wie wir gesagt haben, dem Griechen Unbekanntes und Unmögliches zugleich. Er sah im Leibe die Seele (das Göttliche), in der Seele den Leib (das Göttliche) in beziehungsvoller Einheit. Konnte er also eine Äußerung gelten lassen, der das Körper*lose* wesentlich ist? Alles zwang er in die genannte Einheit, zwang darum auch die *nur* seelische Musik unter das *auch* leibliche Wort, um sein Gesamtbild nicht zu zerstören. Also nicht eine Verkennung oder Mißachtung der Musik, sondern — griechische Norm erteilte dieser die untergeordnete Rolle.

Rückblickend erkennen und anerkennen wir zugleich die Geschlossenheit eines Weltbildes, wie es sich uns nie mehr offenbart hat, erkennen, daß die Musik nur so und nicht anders sein *mußte*, daß sie nicht der Gesamtheit entfällt, sondern nur in und aus ihr zu verstehen ist.
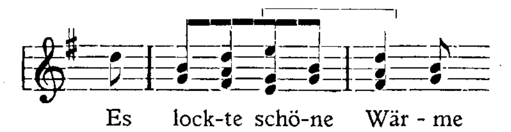
Ein musikalisches Motiv / Von Alfred Weidemann (Berlin)

Eine Erscheinung, die dem Musiker vom Fach nicht neu ist, wird zuweilen auch dem Musikfreunde beim Anhören von Werken nicht weniger Tondichter aufgefallen sein: die Wiederkehr melodischer Wendungen in verschiedenen Werken ein und desselben Komponisten, und zwar melodischer Wendungen, die entweder sein persönliches Eigentum sind oder doch in ihrer Verwertung durch ihn als für ihn charakteristisch angesehen werden können. Es sind hiermit selbstverständlich nicht Fälle absichtlicher motivischer Verwertung einer melodischen Wendung gemeint. Der Umfang eines solchen durch seine Wiederkehr auffallenden Melosteiles spielt übrigens keine Rolle; es kann sich daher auch um nur ganz kurze melodische Gebilde handeln. Ein besonders frappanter derartiger Fall der Wiederkehr eines Motivs im Gesamtwerk eines Meisters soll uns im Folgenden beschäftigen.
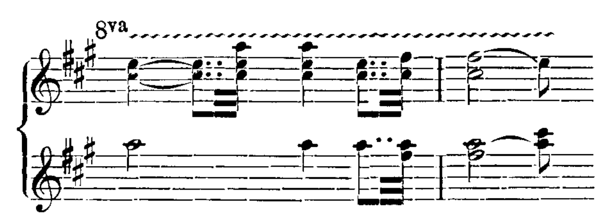
Es handelt sich um eine von Richard Wagner auffallend häufig gebrauchte melodische Wendung, die in ihrer Prägung völlig sein Eigentum ist und die dann späterhin, wie wir sehen werden, so in der Musik gewissermaßen heimisch wurde. Dieses Motiv, wenn man es bei seiner Kürze als solches bezeichnen darf, mutet, rein äußerlich betrachtet, recht bescheiden an. Es besteht aus nur drei Tönen:
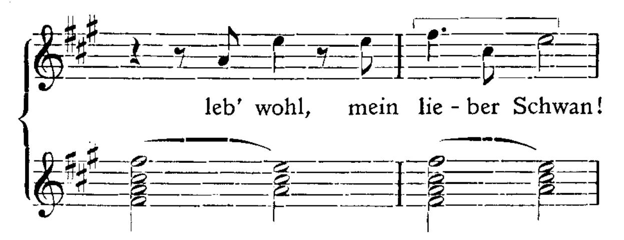


Ein Vorgänger zu dieser romantischen Melodiewendung ließe sich vielleicht im Anfange von Schuberts Lied „Die Rose" finden:
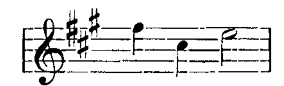


Die Harmonisierung dieser Stelle ist jedoch von der des Wagnerschen Motivs in seiner Urfassung verschieden. Diese letztere findet sich im ersten Akte des „Lohengrin", in Lohengrins Abschiedsgesang an den Schwan; das Motiv ist seiner Harmonisation nach offenbar aus den beiden letzten Noten des orchestralen „Grals-Motives", welches das Vorspiel zum ganzen Werke eröffnet, entstanden:



Die Harmonisierung unseres Gesangsmotives im aufeinanderfolgenden Moll- und Dur-Dreiklang verleiht ihm hier in Lohengrins Abschiedslied etwas Fremdartiges, Zauberhaftes:

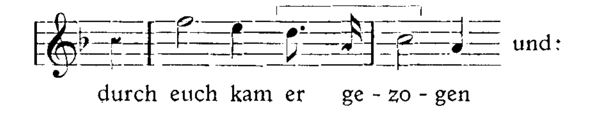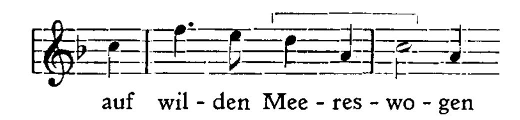


Als Lohengrin im dritten Akte, im Begriffe, für immer Abschied zu nehmen, den zurückgekehrten Schwan begrüßt, der ihn wieder in seine göttliche Heimat bringen soll, vernehmen wir zu den Worten „mein lieber Schwan" dieselbe Tonfolge mit den gleichen zauberischen Harmonien. Diese dreinotige Gesangsfigur,
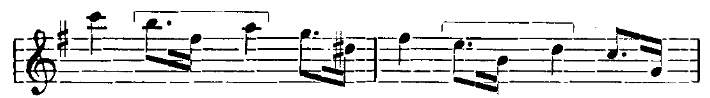


welche man hier im „Lohengrin" gewöhnlich als sogenanntes „Schwan-Motiv" zu bezeichnen pflegt, ist also unser Motiv, um das es sich hier handelt. Die soeben erwähnte Harmonisierung ist ihm übrigens nur im „Lohengrin" eigen; in allen späteren Werken Wagners zeigt es dagegen ein vielfach wechselndes, wenn auch zuweilen ähnliches harmonisches Gewand. Seine mystischen Begleitakkorde werden übrigens als Symbol des Schwanes von Wagner Jahrzehnte später nochmals — und zwar in seinem letzten Werke, dem „Parsifal" — verwendet. Hier läßt zu Anfang und am Ende jener Szene des ersten Aufzuges, in der der alte Gurnemanz den jungen Parsifal seines Unrechts verweist, den unschuldigen Schwan getötet zu haben, das Orchester die aus „Lohengrin" bekannten Schwanakkorde erklingen.

Das Motiv erklingt ferner, und zwar dreimal hintereinander, in dem sich an Lohengrins Schwanenlied anschließenden Chor: „Wie faßt uns selig süßes Grauen", dessen Melodie später nochmals wiederkehrt. Wir vernehmen unser Gesangsmotiv dann weiterhin im „Lohengrin" noch einmal, und zwar, vielleicht mit absichtlichem Anklang an das Schwanenlied, in Elsas Gesang an die Lüfte (Akt II), wo es der Stimmung eines ruhigen, frohen Glückes Ausdruck gibt:
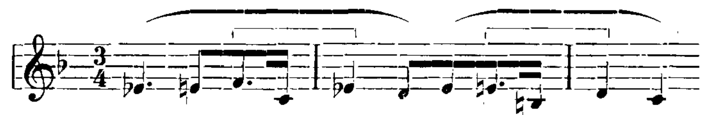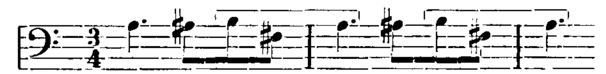




Es ist nun interessant, zu sehen, daß es im gesamten musikalischen Werke des Meisters wohl kaum eine Tonfolge gibt, die sich so auffallend häufig in seinen Melodiebildungen zeigte, wie diese in Lohengrins Gesang an den Schwan zum ersten Male ertönende melodische Wendung. Gehen wir das Schaffen Wagners in zeitlicher Reihenfolge durch, so finden wir die drei Töne unseres Schwanmotives — wie es der Kürze halber nachstehend des öfteren genannt sei — zunächst im „Rheingold" wieder, hier freilich in ganz anderer Verwendung. Sie sind hier in dem später noch mehrfach auftauchenden Thema der zweiten Szene des Werkes, das mit dem Erscheinen der vor den Riesen flüchtenden Freia auftritt, enthalten:
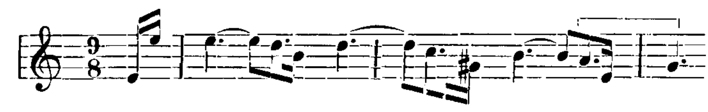


In der „Walküre" hören wir unsere Intervallenfolge in dem gleich in der ersten Szene ertönenden elegischen „Geschwistermotiv" oder „Liebesmotiv", wie es auch genannt wird. Unsere Tonfolge tritt jedoch hier inmitten einer alten wohlbekannten Kadenz auf und zeigt daher eine etwas andere Physiognomie:
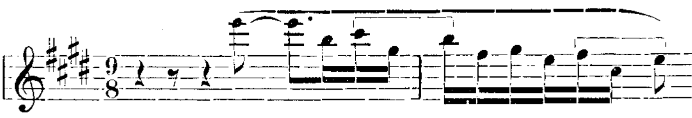


Die scheinbare Verwandtschaft mit unserem Motiv ist daher wohl mehr zufällig. Derartige Fälle sollen deshalb hier nicht weiter in Betracht kommen. Sie sind Legion, sowohl in der klassischen als auch in der modernen Musik; besonders in liedertafelseligen Gesängen und Operettengassenhauern bildet diese kadenzartige Wendung sehr gern den gefühlvollen Höhepunkt. In einer im zweiten Akte der „Walküre" erklingenden Fassung des hier auch herber harmonisierten Motivs ist der kadenzartige Charakter dagegen abgestreift und sie kann daher in dieser Form unseren Beispielen angereiht werden:
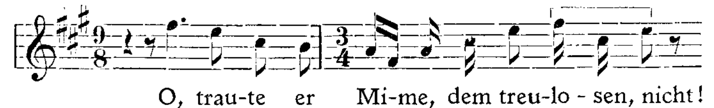


Die Tonfolge des Schwanmotivs taucht in diesem Werke ferner in dem schon aus dem „Rheingold" bekannten Fluchtmotiv Freias auf, das hier etwas verändert erscheint. Es tritt hier zur Veranschaulichung der Flucht Siegmunds und Sieglindes auf, zuerst im Vorspiel zum zweiten Akte, und erscheint später wieder in der dritten Szene dieses Aufzuges, in der es ausgiebige symphonische Verwendung findet:
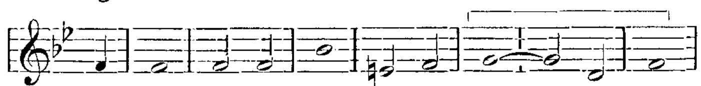


Auch im nächsten Teile des „Nibelungen-Ringes", im „Siegfried", zeigt sich unsere Intervallenfolge; sie findet sich in der ersten Szene in der Begleitungsfigur bei Siegfrieds Worten. „Vieles lehrtest du, Mime, und manches lernt' ich von dir", und „Baum und Vogel, die Fische im Bach, lieber mag ich sie leiden als dich." Wir hören sie ferner zweimal in der Melodie des zweiten Waldvogels:



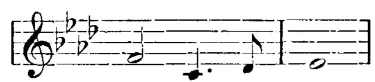
Vokal taucht sie ferner im zweiten Gesange des Waldvogels auf:
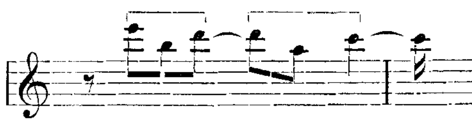


Nach Vollendung des zweiten „Siegfried"-Aktes schuf Wagner bekanntlich zunächst die Musik zu „Tristan und Isolde" und darauf die der „Meistersinger". Erst nach deren Vollendung führte er die Komposition des dritten „Siegfried"-Aktes aus. Diese zeitliche Reihenfolge sei auch bei unseren Betrachtungen maßgebend. Im „Tristan" macht sich unser Dreinotenmotiv wenig bemerkbar. Auffällig tritt es hervor in Isoldens schön geschwungener Melodie des zweiten Aktes:
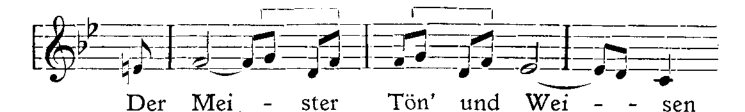


Auch in einer im Verlaufe des zweiten Aktes mehrfach erklingenden Variante des sogenannten Tages-Motivs schimmert es hindurch:



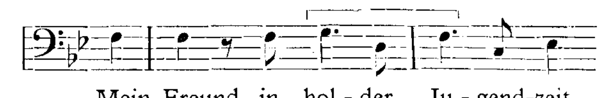
In keinem anderen Werke des Meisters vernimmt der Hörer jedoch so häufig das „Schwan-Motiv", wie in den „Meistersingern". Das Melos dieser Oper ist förmlich durchtränkt mit diesem Motivchen; es zeigt sich inmitten der verschiedensten melodischen Gestaltungen; ja es erscheint hier zuweilen geradezu als der Keim, als die Urzelle, die die verschiedenartigsten Blüten hervorbringt, so vor allem — und zwar gleich zweimal hintereinander! — in dem sogenannten Liebes-Motiv Walthers, das wir zuerst im Orchester-Vorspiele zum ganzen Werke hören und das unzählige Male, so auch im Preisliede, wiederkehrt:
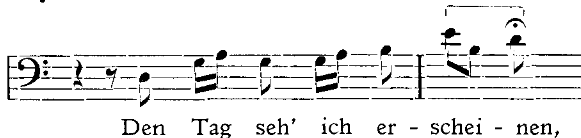


Dementsprechend enthalten auch die verschiedenen im Verlaufe der Oper erklingenden Varianten dieses Themas unsere Tonfolge. Von diesen seien nur angeführt die bei Davids Worten erscheinende (Akt I):



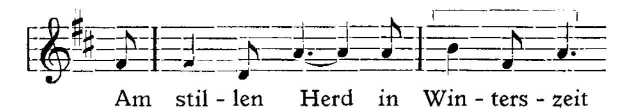
und Sachsens Mahnung an Walther im dritten Aufzuge,
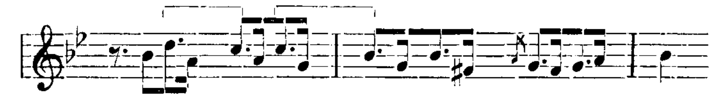


eine Stelle, die stark an eine bekannte Melodie der Ouvertüre zu Nicolais „Lustigen Weibern" erinnert, jedoch keineswegs als eine „Reminiszenz" angesehen werden kann, denn die Stelle ist organisch aus Walthers Thema erwachsen. Das lyrische Motiv Walthers lugt, mit besonderer Betonung unserer drei Noten, auch aus Beckmessers Ständchen hervor, stellt doch die Serenade des Stadtschreibers gewissermaßen eine Parodie auf Walthers Liebeslyrik dar:
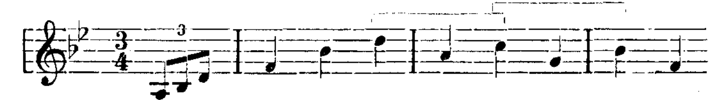


Die drei letzten Noten, unser Motiv, bilden, vom Fagott drollig vorgetragen, auch den Schluß dieses Aktes. Unter den Melodien Walthers findet sich unser Schwan-Motiv noch am Anfang des Liedes:
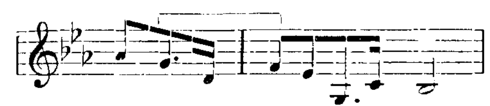


Nicht weniger als viermal nacheinander erklingt es in der ersten Strophe von Walthers Traumlied. Betrachten wir das in der zweiten Szene des zweiten Aufzuges zum ersten Male auftauchende behäbige Thema, das mit seinem gezackten Notenbilde das turm- und giebelreiche Nürnberg so bildhaft symbolisiert, so entdecken wir auch hier unsere Intervallenfolge, und zwar gleich zweimal hintereinander, beide Male allerdings nicht, wie bei den meisten bisherigen Beispielen, in ihrem eigentlichen tonalen Charakter, der die dritte unserer drei Noten auf der Quinte der Tonika ruhen läßt:



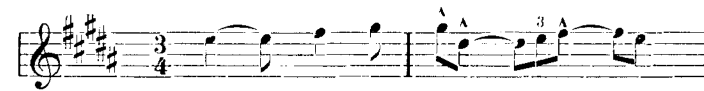
Ebenfalls zweimal, ineinandergreifend, das erstemal in veränderter Betonung, können wir unsere Tonfolge aus dem Walzer des dritten Aktes heraushören, tonal im gleichen Charakter wie bei dem soeben zitierten Nürnberg-Motiv, aus dem das Walzerthema entstanden zu sein scheint:
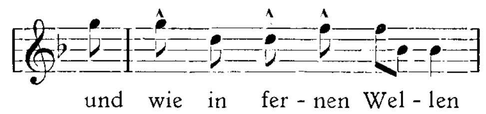


Tonal, wie auch in einigen späteren angeführten Beispielen, ebenso nicht in ihrer eigentlichen Physiognomie zeigt sie sich ferner in dem die Reden Sachsens häufig begleitenden Thema:
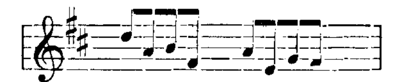


Wie sehr das Melos der „Meistersinger" mit unserem Motiv durchsetzt ist, erhellt daraus, daß es noch gar manche Melodiestelle gibt, aus der es sich, wenn auch versteckt, herauslesen läßt, wofür nur zwei Beispiele angeführt seien. So klingt es in der melodischen Linie der die warme Sommernacht so poetisch und zart malenden Orchesterstelle des zweiten Aktes
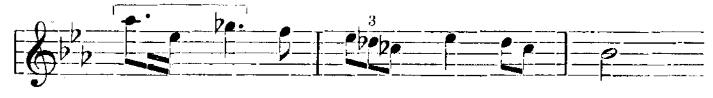


deutlich hindurch. Etwas verborgen, da ein wenig erweitert, und in verändertem tonalen Empfinden, zeigt es sich ferner in Walthers Gesang „Fanget an" bei den Worten:
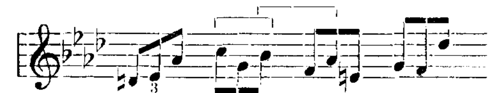


Ja, unsere drei Noten sind sogar in den dritten Takt des Prügel-Motivs geschlüpft:
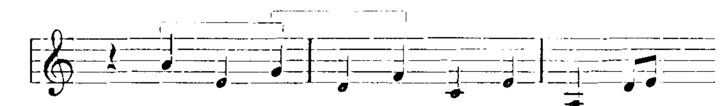


Und hiermit sei es genug, obschon sich noch manches andere Beispiel aus den „Meistersingern" anführen ließe. Ich möchte hier nur noch erwähnen, daß ich vor Jahren einmal von einer Broschüre las, in der die gesamte Meistersinger-Musik auf ein einziges Thema zurückgeführt sein sollte. Hiermit kann kein anderes als unser Motiv gemeint sein. Nach Vollendung der „Meistersinger" erfolgte die Komposition des dritten Siegfried-Aktes. Die lange, einsame Geigenmelodie, welche die Szene „auf sonniger Höh'" einleitet, läßt in ihrem Verlaufe unsere drei Töne mehrfach erklingen. Auch enthält in der großen Liebesszene zwischen Siegfried und Brünnhilde ein häufig wiederkehrendes Thema unsere Intervallenfolge:



Wir vernehmen sie auch in der Orchesterfigur, die Siegfrieds jugendschäumendes heißes Begehren malt:
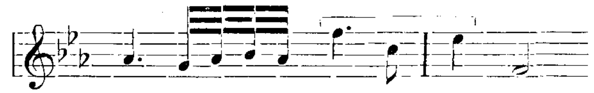


Den dahinstürmenden Schlußgesang des Heldenpaares beherrscht die Melodie:



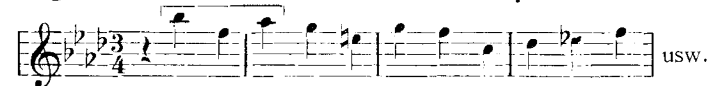
die unser Motiv zweimal, und zwar rhythmisch verändert, zeigt. In die Zeit der Entstehung des dritten „Siegfried"-Aktes fällt die Komposition des „Kaisermarsches". Im Schlußchor (Volksgesang) dieses Marsches finden sich je zweimal die folgenden beiden Melodiestellen:



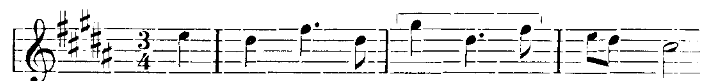
Hören wir die „Götterdämmerung", so fallen uns schon am Anfang der zweiten Szene des Vorspiels in einem zuerst im Orchester erklingenden Motiv, mit dem dann Brünnhildens Gesang anhebt und das später öfter wiederkehrt, die bekannten drei Töne ins Ohr:
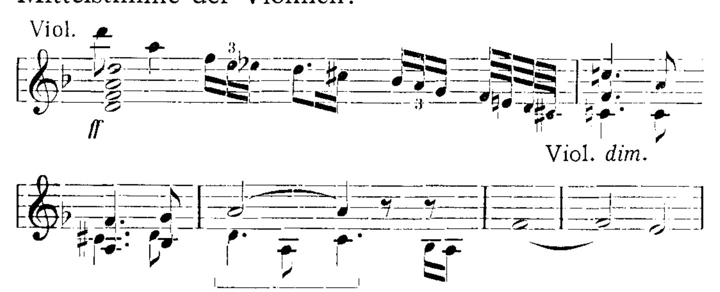


Auch eine schmeichelnde Melodie der Blumenmädchen im zweiten Aufzuge des „Parsifal" enthält unsere Tonfolge:



Sie erscheint dann, entgegen diesem Beispiel, harmonisch wieder in ihrer eigentlichen Physiognomie nochmals im Karfreitags-Zauber dieses Werkes:



Zum letzten Male ist sie im dritten Takte des zu Beginn von Amfortas' letztem Monologe (Akt III) erklingenden feierlichen Themas zu vernehmen, und zwar in der Mittelstimme der Violinen:
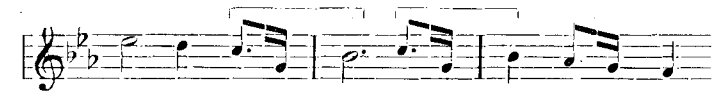


Hiermit schließt sich die Reihe der Stellen in den Werken des Bayreuther Meisters, an denen uns, thematisch verwertet, das Schwan-Motiv — zuweilen in rhythmischer und harmonischer Veränderung — begrüßt und, vor allem an den lyrischen Stellen, seinen nie versagenden melodischen Reiz auf uns ausübt.

Wenn es bei Wagner interessant war, dem Auftreten dieses Motivchens in allen seinen Werken nachzugehen und auch Stellen anzuführen, an denen sich nicht sein lyrischer Grundcharakter zeigte, so soll aus der nachwagnerischen Opernmusik nur eine Anzahl solcher Fälle

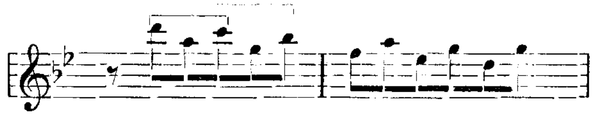
erwähnt werden, bei denen unsere Tonfolge einmal einen wesentlichen charakteristischen Bestandteil der Melodie bildet, und ferner solche, an denen sie ihren eigentlichen lyrischen Grundcharakter offenbart.

Die Leuchtkraft dieser auf dem Papier so unscheinbaren drei Noten hat, wie aus dem soeben Gesagten hervorgeht, auch die nachwagnerischen Komponisten verlockt, ja das Motivchen findet sich auch schon in den Werken seiner Zeitgenossen. Seine Verwendung in der nachwagnerischen Musik ist so häufig, daß es unmöglich wäre, wollte man auch nur annähernd alle derartigen Fälle aus bekannteren Werken anführen. Wir begegnen der Tonfolge in neueren Opern sowohl deutscher als auch ausländischer Komponisten, in Liedern und Operettenschlagern.

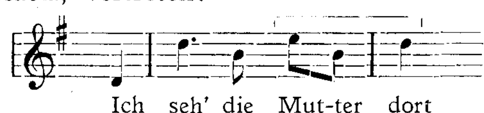
Als Beispiel aus der zeitgenössischen Wagner-Epigonenoper sei die bekannte Triomelodie des Krönungsmarsches aus Kretschmers „Folkungern" angeführt:



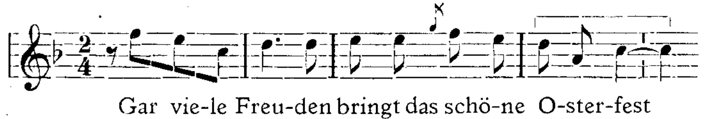
Man vergleiche ferner den Anfang des Walzers aus der Faust-Musik des Wagner- und Liszt-Epigonen Lassen mit dem Tanz aus den Meistersingern:
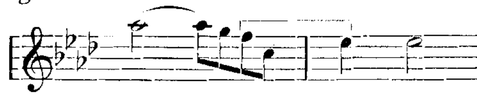


Auch in gar manchen Walzer- und Operettenmelodien Johann Strauß' hören wir unser Thema. Die romanische Oper aus Wagners Zeit sei mit einem Beispiel aus Bizets „Carmen", dem Anfang des Duetts zwischen Don José und Micaela, vertreten:



Daß die gesangreiche melodische Wendung von den neueren italienischen Opernkomponisten aufgegriffen wurde, ist nicht verwunderlich. Zahlreich sind die Beispiele hierfür, weshalb auch nur einige besonders hervortretende angeführt werden sollen. So hören wir in dem kleinen nach dem bekannten Orchester-Intermezzo erklingenden Chor in Mascagnis „Cavalleria rusticana" zweimal die Stelle:



Ebenfalls zweimal bringt die letzte Szene dieser Oper die Gesangsfigur:



Besonders häufig findet sich die Tonfolge des Schwan-Motivs in den Opern Puccinis, der auch sonst unter den neuitalienischen Opernkomponisten am meisten den Einfluß Wagners verrät. Die folgenden Beispiele mögen genügen:
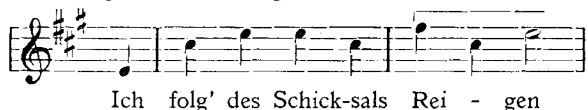
Bohème, 2. Akt:

Bohème, 2. Akt:
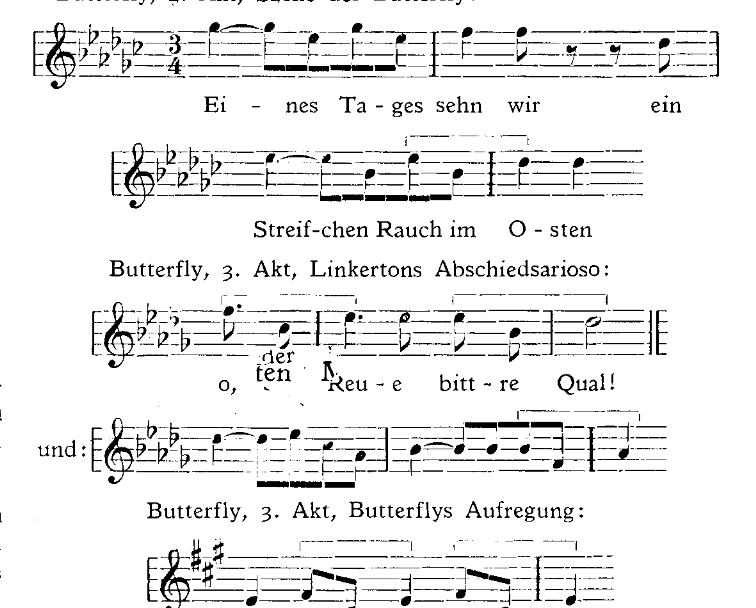
Bohème, Vorspiel zum 3. Akt:

Butterfly, 1. Akt, Auftritt der Butterfly:

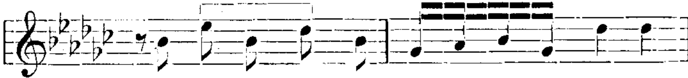
Butterfly, 1. Akt, vokale Verwertung des vorigen, häufig leitmotivisch gebrauchten Themas:
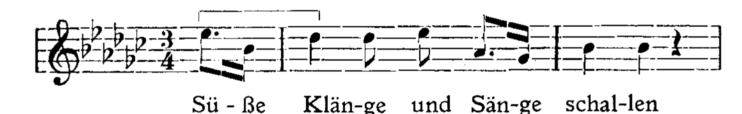


Butterfly, 2. Akt, Szene der Butterfly:
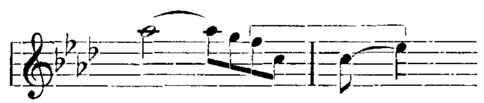


Tosca, 3. Akt, Liebesduett:



Aber auch in den deutschen Opernwerken der neuesten Zeit vernehmen wir die drei Töne aus Lohengrins Schwanenlied, so in d'Alberts „Toten Augen", wo es am Anfange des Liedes der Myrtocle von Amor und Psyche heißt:
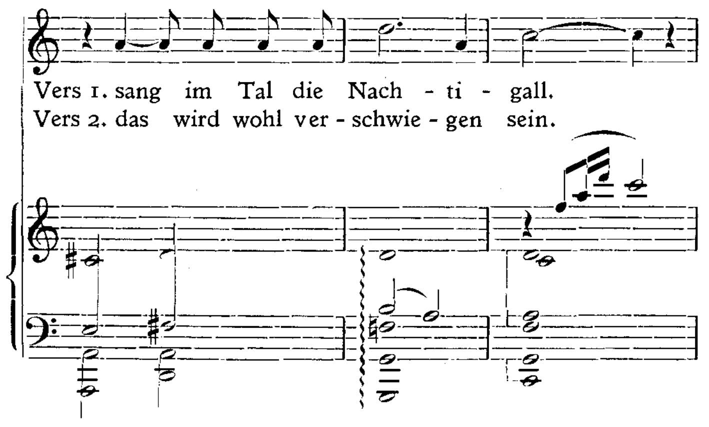


Hier scheint allerdings nicht Wagners, sondern Puccinis Einfluß wirksam gewesen zu sein, der sich in dieser Oper überhaupt, besonders aber in dem soeben erwähnten Liede der Myrtocle, stark bemerkbar macht. D'Albert, der ja in seinen Opern häufig als ein Epigone nicht nur Wagners, sondern auch der neueren Italiener erscheint, zeigt den Einfluß der letzteren mit Bezug auf unser Motiv auch in seinem „Tiefland" in einem Thema, das die Liebesneigung des Helden ausdrückt:
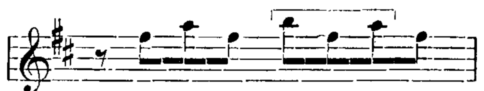


Hier schimmert unser Motivchen deutlich durch die melodische Linie hindurch; dieses gleichfalls italienisierende Thema stimmt mit dem aus Mascagnis „Cavalleria" zitierten fast wörtlich überein.
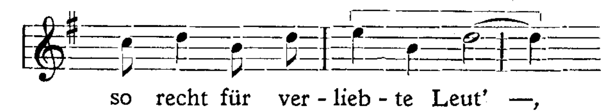
Es seien schließlich noch drei Beispiele aus der neueren Liedliteratur angeführt; zuerst aus Griegs Lied „Unter der Linden" (Op. 48, 4):



Es findet sich hier übrigens neben unserem auf das Wort „Nachtigall" entfallenden Motiv, wie das Beispiel zeigt, noch ein zweiter Anklang an Wagner; das in der Begleitung auf der dritten Silbe des Wortes „Nachtigall" einsetzende tonmalerische Melisma hat eine frappante Ähnlichkeit mit einem der Waldvogelmotive aus „Siegfried". — In Weingartners „Liebesfeier" lautet das durchgehende Begleitungsmotiv:



Und schließlich sei als heiterer Abschluß eine Stelle aus dem Ständchen „Der Mond steht hinter dem Berge" von Brahms angeführt, und zwar der sogleich auf diese Anfangsworte folgende Melodieteil,



eine Stelle, die in der dritten Strophe bei den Worten: „nachts in den Traum hinein" wiederkehrt. Es klingt fast, als habe Meister Brahms bei dieser Stelle seines Ständchens mit Absicht an eine andere nächtliche Serenade, nämlich die des Stadtschreibers aus den Meistersingern, die er ja bekanntlich sehr schätzte, erinnern wollen.

* * *

Es könnte auf den ersten Blick vielleicht seltsam scheinen, das Vorkommen eines Motivchens von drei Noten zum Gegenstande einer Abhandlung zu machen. Allein die häufige Verwertung dieser Tonfolge in den verschiedenartigsten Kompositionen scheint immerhin ihre Besonderheit zu erweisen. Den drei unscheinbaren Noten unseres Motivs wohnt eine Intensität des Ausdrucks inne, deren Wirkungskraft niemals versagt und dadurch jeder sie enthaltenden melodischen Wendung, besonders solchen lyrischen Charakters, eine hervortretende, markante Physiognomie verleiht. Die angeführten Beispiele lassen dies deutlich erkennen. Daß mit diesen Zitaten aus den verschiedenartigsten Werken nicht beabsichtigt war, auf unbewußte Anlehnungen, sogenannte „Reminiszenzen", hinzuweisen, bedarf wohl keiner Erwähnung. Verhält es sich auch vielleicht in dem einen oder anderen Falle aus der neueren Musik tatsächlich so, so war es nicht die Absicht dieser Zeilen, darauf hinzuweisen. Es sollte hier einmal gezeigt werden, wie ein der Phantasie eines bedeutenden Meisters entsprungenes Melosteilchen, mag es noch so unscheinbar anmuten, kraft seiner charakteristischen Eigenart in die Musik seiner Nachfolger eindringt und sich im Melos einer ganzen Musikepoche bemerkbar macht. Das leicht in die Ohren fallende und trotz seiner Kürze gesangreiche Motivchen lag eben seit dem Bekanntwerden des Lohengrin, vor allem aber der Meistersinger, in denen es ja eine so bedeutende Rolle spielt, gewissermaßen in der Luft.

Was die so häufige Verwendung unseres Motivchens bei Wagner betrifft, so ergibt sich hieraus keineswegs, wie mancher oberflächliche Beobachter vielleicht glauben möchte, etwa eine „Erfindungsarmut" des Meisters in melodischer Beziehung. Dieses „Schwan-Motiv" von drei Tönen ist ein charakteristisches Teilchen des Wagner ureigentümlichen Melos wie kaum ein anderes. Es ist sozusagen ein Wagnersches Urmotiv, dem — wie wir besonders bei den Meistersingern sahen — eine seltene Zeugungskraft innewohnt, und es ist vielleicht kein Zufall, wenn diese gesangreiche Wendung gerade in den Meistersingern, dieser Apotheose der Sangeskunst, besonders häufig zu hören ist. Hier offenbart sie auch, nächst ihrer Verwertung im „Lohengrin", am schönsten ihren eigentlichen, lyrischen Charakter.

*

Die staatliche Regelung des Privatmusikunterrichts in Preussen

Von ARNOLD EBEL (Berlin)

Als mit dem Erlaß des preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 3. Mai 1922 mit einer Aufsicht über den Privatmusikunterricht begonnen wurde, ging ein Aufatmen durch die Reihen der deutschen Musikpädagogen. Nicht daß dieser Erlaß schon eine Erfüllung der seit einem Vierteljahrhundert von den musikpädagogischen Verbänden immer wieder mit Nachdruck erhobenen Forderungen einer gründlichen Neuordnung der wirren Verhältnisse auf dem gesamten Gebiete des Privatmusikunterrichtswesens brachte, im Gegenteil, der Erlaß wies manche Unvollkommenheiten und Schwächen auf, aber der erste Schritt auf dem der Regierung so oft vorgezeichneten Wege war getan, und die Zusage, weitere Bestimmungen treffen zu wollen, ließ für die Zukunft das Beste erhoffen.

Die preußische Regierung hat den Vertretern der musikpädagogischen Organisationen, nicht zuletzt nach der bedeutsamen Einwirkung der so allgemein geachteten Persönlichkeit eines *Hermann Kretzschmar*, bereits in den Jahren vor dem Weltkrieg in dieser Hinsicht bindende Zusagen gemacht. Der Erlaß vom 3. Mai 1922 war endlich nach dem Kriege der erste Versuch einer Regelung der unklaren Verhältnisse im Musiklehrerstande. Nun fand am 24. Juli 1924 eine weitere wichtige Sitzung im preußischen Kultusministerium statt, zu der außer den Regierungsvertretern und prominenten Vertretern der staatlichen musikalischen Institute die führenden Vertreter der musikpädagogischen Organisationen eingeladen waren.

Die Beratung entwickelte sich unter der geschickten Führung des Ministerialdirektors *Dr. Nentwig* nach einem ausführlichen, grundlegenden Referat Prof. *Leo Kestenbergs* zu einer sorgsamen Prüfung aller brennenden Fragen und zu einer interessanten Gegenüberstellung der Absichten der Regierung und der Wünsche und Forderungen der Verbände.

Die wohlwollende und einsichtige Haltung der Regierungsvertreter ermöglichte denn auch eine grundsätzliche Verständigung in den wichtigsten Fragen der Neuordnung, so daß der zu erwartende Erlaß des Ministers in nicht geringem Maße das erfüllen wird, was die musikpädagogischen Verbände in jahrelanger Pionierarbeit angestrebt haben. Es war bemerkenswert, daß diese bedeutsamen Leistungen der Verbände, die ohne Zweifel den Boden für die Aufnahme der ministeriellen Erlasse vorbereitet haben, auch seitens der Regierung gewürdigt wurden.

In Kürze sei mitgeteilt, was der zu erwartende Erlaß bringen wird. Er wird endlich die greifbaren Bestimmungen bringen, die in dem Wirrwarr des heutigen zügellosen Musikbetriebes Ordnung schaffen können, er wird vieles von dem zu erfüllen suchen, was in der dem Landtag im vorigen Jahre eingereichten „Denkschrift des Ministers über die Musikpflege in Schule und Volk" als erstrebenswert hingestellt wurde, und er wird vor allem die praktische Handhabe geben zur Durchführung der Vorschriften, die vorerst im Erlaß vom 3. Mai 1922, wie auch im Erlaß über die Fachberater an den Oberpräsidien noch als illusorisch erschienen.

Im einzelnen sei folgendes ausgeführt:

1. Der Erlaß regelt die Bezeichnung der Musiklehranstalten. Zukünftig gibt es nur *drei* Bezeichnungen: *Hochschule für Musik*, *Konservatorium*, *Musikschule*. Die Bezeichnung „*Hochschule*" verleiht ausschließlich der Minister an Anstalten, die vom Staate oder der Gemeinde auf öffentlich-rechtlicher Basis fundiert oder auf Grund besonderer Stiftungen unterhalten werden. „*Konservatorium*" heißen diejenigen Lehranstalten, deren Leiter die vom Staat vorgeschriebene Qualifikation besitzen und die nur staatlich geprüfte, bezw. staatlich anerkannte Lehrkräfte beschäftigen. Der Unterricht in den einzelnen Fächern muß durch *verschiedene* Fachlehrer erteilt werden; für alle Schüler ist die theoretische Unterweisung *obligatorisch*. Alle übrigen Musikinstitute heißen *Musikschulen*. Die Regierung möchte die *Bedingungen zur Führung einer Musikschule möglichst locker lassen*. Die musikpädagogischen Verbände fordern aber einmütig, daß der Leiter einer Musikschule unbedingt staatlich geprüfter (für die Übergangszeit: staatlich anerkannter) Musiklehrer sein muß! Gerade auf dem Gebiet der „sogenannten" Musikschule herrschen die unglaublichsten Zustände. Es ist im Interesse des gesamten Standes und nicht zuletzt auch der *gut geleiteten* kleineren Musikschulen unerläßlich, daß zukünftig die vielen minderwertigen Klippschulen verschwinden!

Im übrigen müssen alle Musikinstitute ihre Anerkennung beim Staate nachsuchen; ihr Unterrichtsbetrieb steht unter Staatsaufsicht in gleichem Maße, wie etwa der der Privat- und der Handelsschulen.

2. Einrichtung einer *staatlichen Prüfung zur Erlangung der Lehrbefähigung für den privaten Musikunterricht*. Schon vom 1. April 1925 ab hält der preußische Staat die neugeschaffene Musiklehrerprüfung ab. Bei den Oberpräsidien (Provinzialschulkollegien) werden *Prüfungskommissionen* eingerichtet, die zur Abnahme der vorerst *fakultativen staatlichen Prüfung* zusammentreten, sobald ein ausreichendes Bedürfnis vorliegt. Die Behörde bestimmt den Ort der Prüfung, doch kann dieselbe

auch an den Musiklehranstalten abgenommen werden, die mit Genehmigung des Staates auf die Prüfung vorbereiten. (Diese letzte Bestimmung war im Entwurf der Regierung *nicht* enthalten; die Verbände machten jedoch ihren Einfluß so dauernd und nachhaltig geltend, daß die Behörde diese an sich selbstverständliche Forderung zu erfüllen versprach!)

Die *Prüfungsordnung* für die staatliche Prüfung soll im Niveau der neuen Prüfungsordnung der „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" nicht nachstehen. Sie ist in besonderen Kommissionssitzungen mit den prominentesten Verbandsvertretern bereits durchberaten und erfüllt in hohem Maße die Anforderungen, die unsere Verbände in dieser Hinsicht in jüngster Zeit gestellt haben. Die Prüfungsordnung, die wohl Prof. *Leo Kestenberg* und Prof. Dr. *Georg Schünemann* im Verein mit Prof. Dr. *Carl Thiel* und in berechtigter Anlehnung an die vorliegenden Prüfungsordnungen der Verbände aus modernem Geist heraus ausgearbeitet haben, ist in glücklicher Stunde und mit glücklicher Hand konzipiert. Auch bezüglich der *Schulbildung* ist den Wünschen der Verbände (Obersekunda-Reife oder abgeschlossene Lyzealbildung; nur bei besonderer Ausnahme Erlaß dieser Anforderung durch den Prüfungsausschuß, bezw. den Oberpräsidenten) entsprochen.

Die *Ablegung der Prüfung* berechtigt zur Führung der Bezeichnung: *staatlich geprüfter Lehrer für Klavierspiel* (für Violine, Gesang, Theorie, Komposition usw.). *Bewährten Musiklehrern* kann auf Antrag der amtlichen Fachberater, der Vorstände der musikpädagogischen Verbände, der Direktoren von Hochschulen und Konservatorien die Bezeichnung „*staatlich anerkannter Musiklehrer*" zugesprochen werden.

Die *Zulassung zur Prüfung* ist davon abhängig, daß der Bewerber den Nachweis eines *mindestens dreijährigen ordnungsgemäßen Fachstudiums* erbringen kann. In der Regel ist auch darauf zu achten, daß *eine besondere zweijährige Ausbildung an einem Seminar* erfolgt ist.

Seminare, die eine vom Staat erlassene *Studienordnung* zur gewissenhaften Durchführung bringen und einen entsprechenden Lehrkörper nachweisen, können die staatliche Anerkennung erwerben. Ihr Unterrichtsbetrieb steht unter besonderer Staatsaufsicht. An solchen Anstalten kann der Prüfungsausschuß das Examen in den Räumen der Anstalt abnehmen, doch kann auch sonst auf Antrag des Bewerbers *die Lehrkraft, die den Bewerber im Hauptfach zuletzt unterrichtet hat, zu der Prüfung mit besonderer Stimme zugezogen werden*, so daß die *freie Vorbildung* durch die Einrichtung der Seminare nicht beengt wird.

Man erwirbt in der Prüfung die Lehrbefähigung für das *Hauptfach*, kann jedoch weitere Befähigungen für *Zusatzfächer*, z. B. Musikwissenschaft, Rhythmische Erziehung, Gehörbildung, Instrumentation, Dirigieren u. a. erwerben. Das entbindet natürlich nicht von den *verbindlichen Nebenfächern* (Musikerziehung, Theorie, Gehörbildung, Musikgeschichte, Klavier und Gesang als Nebenfach), die neben dem Hauptfach nachzuweisen sind.

3. *Bestimmungen für Leiter an Musiklehranstalten.* Zur Übernahme der Leitung eines Konservatoriums ist vom 1. Oktober 1925 ab die Ablegung der staatlichen Musiklehrerprüfung in einem Haupt- und zwei Zusatzfächern *obligatorisch.* Bis zum 1. Oktober 1925 muß auf Antrag die Genehmigung auf Führung eines Konservatoriums, die, wie üblich, widerruflich ausgesprochen wird, beim Staate nachgesucht sein. Bei Abgang eines staatlich anerkannten Leiters (der in der Übergangszeit ebenso wie der Musiklehrer ohne Prüfung auf Grund seiner bisherigen besonderen Leistungen „staatlich anerkannt" werden kann!) muß innerhalb von drei Monaten ein neuer qualifizierter Direktor die Leitung des Konservatoriums antreten!

4. Punkt vier regelt die Verhältnisse in den *Stadtkapellen* (sogen. Stadtpfeifereien). Auch für die Leiter von Kapellen, die Lehrlinge ausbilden, soll zukünftig die Prüfung in einem Hauptfach (weshalb nicht stets mit dem einen, notwendigen Zusatzfach: Dirigieren?!) *obligatorisch* sein. Solche Leiter von Stadtkapellen tragen die Bezeichnung „Staatlich geprüfter Musikmeister" (besser vielleicht „Kapellmeister" oder ihrer bisherigen Standesbezeichnung analog: „staatlich geprüfter Musikdirektor").

5. Der *Unterrichtserlaubnisschein* ist vom 1. April 1925 für jeden, der berufsmäßig in Musik unterrichtet, *obligatorisch.* Die Listen über die erteilten Unterrichtserlaubnisscheine führen die Kreisschulräte, die die Erlaubnis ausfertigen können, wenn vollgültige Unterlagen vorhanden sind (Staatsprüfung, anerkannte Verbandsprüfung, Diplome anerkannter Konservatorien und Seminare). In allen zweifelhaften Fällen entscheidet der Fachbeirat des Provinzialschulkollegiums über die Unterrichtserlaubnis. Die anerkannten Verbände müßten ihre qualifizierten Mitglieder in Listen anmelden können; *man darf wohl erwarten, nachdem seitens der Verbände eine ungeheure Mühe bei der Durchführung der ersten Meldepflicht aufgewendet ist, daß das Ministerium hier in den Ausführungsbestimmungen besondere Erleichterungen für die qualifizierten organisierten Musiklehrer schafft.* Damit würde auch einer unerträglichen Belastung der Kreisschulräte vorgebeugt!

6. Der bekannte Erlaß vom 5. Mai 1919, der sich mit dem *gewerblichen* Unterricht in Tanz-, Kino- und Ballettschulen und mit dem gewerblichen Musizieren der Stadtkapellen befaßt, findet mit dem neuen Erlaß die damals versprochene Fortführung.

7. Mit Angaben über das Inkrafttreten der neuen Verordnung schließt der Erlaß.

Diesen grundlegenden Vorschriften werden weiterhin noch die *Ausführungsbestimmungen* beigegeben, um eine möglichst einheitliche Durchführung des Erlasses zu erzielen.

Mit welchem Interesse die deutsche Musiklehrerschaft dieser wichtigen Neuordnung in Preußen entgegensieht, konnte man auf der bedeutsamen Tagung des „*Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*", die vom 3.—6. Oktober in *Dortmund* stattfand, feststellen. In den Beratungen der Hauptversammlung, die von 200 Ortsgruppen, die fast 10 000 Mitglieder vertreten, beschickt war, stand die preußische Neuregelung im Mittelpunkt aller Verhandlungen. Auch die nichtpreußischen Vertreter, die Delegierten aus den Bundesstaaten, beteiligten sich mit um so größerem Interesse an den Besprechungen, als die bestimmte Zuversicht besteht, daß die Bundesstaaten nach Erscheinen dieses Erlasses dem preußischen Muster baldigst folgen werden. Jedenfalls besteht in den Kreisen aller deutschen Musikpädagogen der lebhafte Wunsch einer baldigen und dann auch durchgreifenden Einführung der erstrebten Reformen, von der wir uns nicht nur eine Besserung der beruflichen Verhältnisse, sondern vor allem auch eine segensreiche Auswirkung für die Volksmusik und eine allgemeine Befruchtung unserer musikalischen Verhältnisse versprechen.

Busoni, Südländer oder Nordländer[1] / Von Jón Leifs (Island)

Busoni ist tot. Viele Verehrer des Meisters wird es befremdet haben, wie manche Nachrufe ausgefallen sind, die ihm die deutsche Presse widmete. Hätte doch der Tod eines solchen Künstlers keine geringeren Wirkungen in der Musikwelt auslösen müssen als etwa Nikischs Tod vor zweiundeinhalb Jahren. Wenn es aber nicht so gekommen ist, so scheint der Grund dafür in erster Linie der zu sein, daß keine Partei, kein Kreis und sogar kein Volk sich zu sagen wagte: „Busoni war ganz der Unsrige". Sein weitumspannendes Wesen konnte von niemandem weiter als bis zu einem oft sehr geringen, manchmal auch etwas größeren Grade erfaßt werden. Was an seiner Kunst jeweils nicht verstanden wurde, schrieb man, je nachdem von welchem Standpunkt der Bequemlichkeit er beurteilt wurde, seinem zwiespältigen oder vielspältigen Wesen oder seinem, dem Beurteiler artfremden Wesen zu. Diese Weise zu urteilen, artet aber noch mehr aus, wenn sie von einer zeitgemäßen Partei- oder Völkerpolitik beeinflußt wird. Die Erkennung der völkischen Eigenart geschieht dann nicht mehr aus einer sachlichen, künstlerischen und kulturellen Einstellung. Die nationalen Arten werden so vielmehr überhaupt nicht, auch oft nicht einmal ihren primitivsten Grundelementen nach, erkannt. Man beurteilt nicht die Artkultur und Kunst an sich, sondern fragt erst nach ihrer materiellen Umgebung und der Familienabkunft der Erzeuger, um dann danach die Klassifizierung zu treffen. Diese Art der Beurteilung verhindert u. a. auch vielfach das Verstehen von Busonis Künstlertum. Man konstatiert da einfach die „Unzulänglichkeit" seiner Kunst infolge seiner südlichen und nordischen, romanischen und germanischen oder wer weiß noch welcher Abstammung, ohne dabei auch daran zu denken, wie *schwer oder gar unmöglich* es ist, die Rassenabkunft eines Mittel- oder Südeuropäers einwandfrei festzustellen.

So läßt man Busonis Kunst eine Ungerechtigkeit widerfahren. Deshalb ergreift hier der Verfasser dieser Zeilen das Wort, indem er als Angehöriger des wenig bekannten isländischen Volkes, das von allen germanischen Völkern sich an Rasse, Sprache, Kultur und Art am reinsten bewahrt hat, sich berechtigt fühlt, den Versuch anzustellen, in dieser völkischen Kunstbeurteilung einige sachliche Klarheit zu schaffen. In Wirklichkeit hat man in Deutschland allgemein recht unklare Begriffe davon, was nordisch oder germanisch ist. Die sehr übliche mitteleuropäische Sentimentalität und Romantik bezeichnet man vielfach als typisch deutsch und germanisch. Zur Informierung über die germanische Art muß der Untersuchungsgegenstand bei der Urwurzel gefaßt und eingehend betrachtet werden. Dies geht natürlich über den Rahmen unseres Aufsatzes hinaus, aber die sicherste Quelle zu einer solchen Untersuchung bieten uns die völlig und annähernd heidnischen isländischen Eddas und Sagas und ihre Sprache. Hier begnügen wir uns damit, festzustellen, daß Mittel-

[1] *Anmerkg. der Schriftl.* Busonis Vater war Italiener, seine Mutter eine Deutsche. Mit welcher Liebe, welcher Sehnsucht Busoni an Deutschland hing, schildert in erschütternder Weise Paul Schlesinger in Heft 35 der Weltbühne: „Busoni kehrt aus Amerika — angewidert — nach Europa zurück. Deutschland ist dem Italiener verschlossen. Aber er hört nicht auf die Lockungen der Entente, nicht auf die des eignen Vaterlandes. Seine Mutter war eine Deutsche. Er geht nach Zürich . . . . Und wartet (buchstäblich) auf dem Züricher Bahnhof den Zug heran, der ihn nach Berlin zurückführt. Dieser Italiener hatte die merkwürdigste Sehnsucht nach dem Viktoria-Luise-Platz. An jedem Nachmittag trank er seinen Schoppen im Bahnhofrestaurant. Er hörte auf den ausrufenden Schaffner: Einsteigen nach Winterthur, Sankt Gallen, Romanshorn. Und niemals nach Berlin. — Vor dem Züricher Bahnhof steht ein Brunnendenkmal. Einmal, im abendlichen feuchten Winternebel, sehe ich von weitem, daß der Brunnen eine neue Figur bekommen hat, die auf dem Rand hockt. Ich trete näher: da hockt Busoni, trübe, geneigt, sehnsüchtig harrend."

europa und zum Teil auch Skandinavien bereits von ihrem germanischen Urwesen mehr oder weniger entfernt sind. Auch die europäische Kunstmusik ist dementsprechend in gleicher Hinsicht ungermanisch. Busoni ist aber in seiner Kunst dem rein Germanischen in vieler Beziehung so nahe gekommen wie kaum ein Zweiter. Seine Bach-Auffassung war von einer männlichen Geistigkeit, die weder früher noch später übertroffen wurde. Sein Entschluß für den ungebrochenen Akkord ist ein Symbol nordischer Gefaßtheit. Als ungermanisch darf man dagegen seinen manchmal zu starken Gebrauch des Klavierpedals, was namentlich in den letzten Jahren mehr beobachtet wurde, bezeichnen. Mit welcher Geschlossenheit spielte er aber dafür die „ungermanischen" Komponisten, z. B. etwa Chopin; erinnert sei nur an dessen von jedermann abgedroschenen kleinsten Präludien, in denen Busoni vielleicht am deutlichsten seine nordische, zu dem Üblichen kontrastierende Auffassung zeigt. — Busonis schriftstellerische und tonschöpferische Tätigkeit muß, wenn auch mit Abweichungen, derselben künstlerischen Einstellung entspringen wie sein ganzes Nachschaffen. Seine oft besprochene „schwankende Haltung" den verschiedenen Richtungen gegenüber ist die *Inkonsequenz des Genies* und der Phantasie, was bei so manchem Großen, z. B. Nietzsche, auftritt. — Selbst wenn man nachweisen würde, daß Busoni keinen Tropfen germanisches Blut in sich gehabt hätte, so wäre das nur ein Beweis dafür, wie doch der Geist über den Körper Herrschaft gewinnen kann. Uns kümmert in erster Linie seine Kunst und wir müssen das Germanische an ihr erkennen und anerkennen. Busonis Aufenthalt im hohen Norden und seine Verheiratung mit einer Nordländerin mögen trotzdem nicht unwichtige Anzeichen sein.

Zweifelsohne könnte die Wissenschaft solche Untersuchungen völkischer Geistesarten vertiefen. Doch wird sie nie den ausschlaggebenden künstlerischen Instinkt der Beurteilung ersetzen können. Zu dem Fall Busoni gibt es noch eine bekannte Parallele. Wohl dem berühmtesten heute lebenden deutschen Dirigenten, der der älteren Generation angehört, spricht man eine semitische Abstammung zu. Wie dem auch sei, er ist in seiner Kunst vielleicht der germanischeste aller heutigen Dirigenten. Man sieht hieraus, daß der Mißbrauch, den man mit den Wortbezeichnungen der völkischen Eigenart betreiben kann, heute gefährlicher ist denn je. Deshalb ist die sachliche Erkennung der Geistesarten und Volksarten nicht weniger wichtig, sondern nach wie vor die Grundbedingung für die Wertung und Entwicklung jeder wirklich schöpferischen Kunst.

Die musikalische Stellung Max Regers[1] / Von Albert Maass (Hagen)

I.

Große musikalische Erscheinungen brauchten stets Zeit, bis sie ihrer Umwelt deutlich wurden. So geht es auch mit Max Reger. Dieser warf in einer Zeit, die in musikalischer Hinsicht in der Hauptsache ganz anders orientiert war als er, eine kaum faßbare Menge von Werken mit unbegreiflicher Hast auf den deutschen Musikmarkt. Und die deutsche Musikwelt, überfüttert mit ganz anderen musikalischen Idealen als Reger, fühlte einen dumpfen Druck, der von der Gestalt Regers ausging. Sie versuchte sich von diesem Druck zu befreien, sie begann zu rätseln. Doch sie wußte mit der Gestalt Regers nichts Rechtes anzufangen und stellte deshalb schnell für Reger das Wort *„Problem"* auf.

Diese Bezeichnung „Problem" traf Reger nicht. Sie ging an ihm vorbei. Diese unklare kritische Sichtung: „Problem" war weiter nichts, als das Urteil von Kreisen, die — wie schon gesagt — von zeitgemäßen musikalischen Idealen befangen waren und aus diesem Grunde mit entsprechenden, jedoch hier grundfalschen Anforderungen und Maßstäben an Reger herangingen.

Auch im Falle Reger zeigte sich das Trägheitsgesetz, dem die Umwelt — eben geistig — stets verfallen sein wird. Jenes Trägheitsgesetz, aus dem für das Genie unabwendbar die Tragik des Nichtverstanden-Werdens erwächst. Siehe die vielen Fälle in derMusik- und überhaupt Geschichte. Nur aus diesen Tatsachen ist die Bezeichnung „Problem" im Falle Reger in der Hauptsache zu verstehen.

II.

Die Einstellung zu Reger war falsch: es galt die rechte zu finden. Nur dann konnte das „Problem", das man an den Namen Max Reger geknüpft hatte, beseitigt werden. Kulturumschwung half, die rechte Einstellung in etwa zu finden: jener Kulturumschwung, der sich jetzt in der letzten großen Stilkurve der Musik, in dieser deutlichen Wendung von programmatischer zu absoluter Musik zeigte.

Die Einstellung zu Reger hat musikalisch-absolut und rein *musikantisch* zu sein. Regers Werk bedingt diese Einstellung: wie überhaupt jedes Kunstwerk die Einstellung fordert, die aus seiner Art zu resultieren hat. Das ist ja überhaupt eine bedenkliche Seite des Urteils in den letzten Jahrzehnten gewesen, daß man mit den erdenklichsten geistigen und ethischen Rüstzeugen an ein Kunstwerk heranrückte, daß man, von großen Stilschöpfern befangen, dreinsah, daß man genial geschaffene musikalische Maßstäbe für einzig gültig ansah, daß man in den Fesseln eines romantischen Persönlichkeitskultes stand und daß man sich nie auf das *Kunstwerk an sich* und nur auf dieses Kunstwerk an sich einstellen konnte.

Bitter not geworden ist ein unbefangenes Urteil über das Kunstwerk an sich. Und nur mit einem solchen Urteil ist auch Reger gerecht zu werden.

III.

Es ist das Hauptverdienst Guido Bagiers, daß er Max Reger in musikalischer Hinsicht richtig eingeordnet und damit die richtige Einstellung zur Beurteilung Regers gewiesen hat.

Das anfängliche Urteil über Reger zeichnete endlich die Linie auf: Bach-Beethoven-Brahms-Reger. Das Nächstliegende wurde dabei ergriffen: Brahms. Weil auch dort absolute Musik vorlag. Bagier hat nun diese Linie umgestoßen und eine neue aufgezeichnet, die tieferer Erkenntnis entspringt und das Wesen Regers richtiger trifft. Die Linie heißt: *Bach, Mozart, Schubert, Bruckner,*

[1] Mit Berücksichtigung der neuen Reger-Biographie Guido agiers (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart).

Reger. Das mag im ersten Augenblick verblüffen; aber diese Linie ist um vieles genauer gesehen als die äußerlich gesehene Linie über Beethoven und Brahms. In der von Bagiers aufgestellten Linie ist das Innere der verschiedenen Musiker und speziell das Innere Regers genauer erkannt worden. Es ist Bagier um das Wesen dieser Musiker gegangen. Und was an Reger hätte problematisch sein können, das ist mehr das Wesen seiner ganzen Erscheinung: das Wesen seiner Musik. Denn formal dürfte kaum Problematisches vorliegen. Das Eigenartige Regers liegt durchaus in psychologischer Richtung.

IV.

Guido Bagier nun hat dies Psychologische in Reger aufgespürt und hat in Reger das *Musikantische* erkannt: das Musikantische, das vor Reger in Bach, Mozart, Schubert und Bruckner lag.

Das Musikantische: das ist Grund jener Musik, die auf einer *direkten, intuitiven Konzeption* beruht. Das ist naive Einstellung zur Musik. Die ergibt unmittelbarste und echteste Musik. Hier ist höchste und unverfälschteste Art von Musik. Diese Tatsache besteht, wenn auch die allmählich vollkommen verliterarisierte Programm-Musik-Epoche das Musikantische verächtlich angesehen hat. Diese Musikanten waren edle Kerle und standen der Musik näher, als die gesamte neudeutsche Musik-Epoche. In diese musikantische Richtung gehört die große überreiche Musik Bachs, die ungehemmte Konzeption Mozarts, das Musikantentum Schuberts und die sprudelnde, doch im Vergleich zu Schubert gewissenhaftere Konzeption Bruckners.

Dies alles sind intuitive Begabungen. Sie sind ursprünglichste Musiker. Sie sind diejenigen, die am Quell der Musik stehen und die das klare Quell dieses Wassers lieben und anderen reichen. Sie sind die, welche dieses Wasser in reinster Art direkt vom Quell geben, noch bevor sich dieses köstliche Wasser mit anderen von außen herankommenden Dingen vermischt hat. Der vorläufig Letzte dieser Epoche ist Max Reger. Auch bei ihm liegt ganz offen ein musikantischer Fall vor.

V.

Eine zweite Linie stellt Bagier auf, die zur Beleuchtung der ersten dienen soll und ebenfalls auf Wesens-Erkenntnis hin gezeichnet ist. Das ist die Linie der Musiker, deren Musik auf *bewußter Konzeption* beruht. Diese bewußte Konzeption meldet sich bereits leise in Bach; doch Haydn wird derjenige, der den Grundstein zum bewußten, musikalischen Schaffen legt. Seine Symphonien weisen logischen Intellekt auf. — Beethoven reiht sich an und führt höchste musikalische Auseinandersetzung mit Menschheit und Gott. — Mendelssohn klingt ungefähr gleichgerichtet, doch durchaus verschwächt nach, und Schumann liefert bereits über das musikalische Gebiet hinaus bewußte tondichterische Arbeit. Und nur in Brahms leuchtet noch einmal ein Bekennertum in Beethovens Art auf, jedoch ist dieses hier psychologisch bereits eigenartig gehemmt.

VI.

Die dritte Linie dann, die Bagier aufzeichnet, bringt jene Musiker, die sich am weitesten von jenem Quell der Musik entfernt haben. Auf ihr finden sich Begabungen, die mehr künstlerisch-allgemein sind und die nur *„zufällig"* — wie Bagier feinsinnig schreibt — an die Musik geraten sind. Das sind jene Begabungen, die das Geistige aller Künste erkannten und auf Grund dieser Erkenntnis versuchten, Künste zu verschweißen.

Diese Linie beginnt mit Gluck. Hier ist die Qualität bereits nicht mehr musikalisch, sondern in der musikalischen Charakteristik zu suchen. Berlioz setzt diese Linie fort. Er wird inspiriert von Dingen, die vollkommen außerhalb der Musik stehen. Die Konzeption geschieht zudem ekstatisch. Franz Liszt ist geistiger. Das Musikalische beginnt allmählich sekundär zu werden. — In Richard Wagner dann, der auf Grund tondichterischer Thesen das musikalische Bühnenwerk reformierte und synthetisch das Gesamtkunstwerk erstrebte, vereinigen sich die Kunstgebiete. Die Musik erscheint zwar noch primär, doch ist sie längst nicht mehr Zentrum. Immerhin ist der Einfall noch ganz musikalisch, doch der Intellekt verarbeitet diesen Einfall. Und allmählich wird so das Verständnis von der naiven Tonreihe — wie Bagier schreibt — und vom Klang fortgezogen.

Deshalb nimmt es nicht Wunder, wenn jetzt, wo absolute Musik wieder Hauptherrschaft gewann, eine Opposition auch gegen Wagner einsetzt: musikalisch. Obwohl diese Opposition unberechtigt ist, denn Wagner wollte gar nicht absolute Musik geben: seine Ziele waren ja ganz anders als diejenigen absolut gerichteter Musiker. — Nach Wagner schuf nur noch Hugo Wolf ausgeprägt Eigenartiges. Er preßte das durch Wagner Errungene auf seine Art in Miniaturen. Noch Richard Strauß und Gustav Mahler erwähnt Bagier und weist auf, daß bei diesen die musikalische Konzeption bereits deutlich sekundär ist.

VII.

Das sind die Linien, die Bagier mit tiefer Erkenntnis aufzeichnet. Er zeichnet sie auf, um den richtigen Weg zu Reger zu weisen. Er weist ihn: Bach, Mozart, Schubert, Bruckner. Die führen zu Reger.

Wir kommen zu Reger selbst.

Doch soll hier nicht so sehr Regers fraglos phänomenal-geniales Können (seine Formenkunst, seine geniale Architektur, seine meisterhafte kontrapunktische und seine ungeheure modulatorische Kunst) beleuchtet werden, sondern es geht hier mehr um Regers Art.

Es ist um Reger viel herumtheoretisiert worden. Feindlich und freundlich. Feindliche Seite nannte ihn reaktionär und schalt ihn Unvermögen, das keine neue Form zu schaffen vermochte und lediglich alte Formen abklatschte. Dazu sei gesagt, daß der Wert Regers zwar nicht in der neuen Form, sondern im neuen Inhalt liegt. Oder meinen jene Gegner Regers, daß nur die neue Form Fortschritt bedeute? Dann seien sie doch auch so konsequent und lehnen alle jene Epochen der Kunstgeschichte ab, wo ebenfalls die Formen vergangener Epochen heraufgeführt und mit neuem Inhalt gefüllt wurden.

Reger nun tat nichts weiter, als griff die musikalische Entwicklung nach Bach im Sinne dieses Meisters zusammen. Er ist damit die *erste große Stilwiederholung* der Musikgeschichte seit Bach. Nach ihm wird vielleicht jemand die Musikentwicklung im Sinne Beethovens zusammengreifen oder irgend jemand die musikalische Entwicklung nach Wagner im Sinne dieses Meisters.

So ein Zusammenfassen ist das Werk Regers. Durch diese Tatsache wird schon vieles vom sogenannten „Problem" Reger erhellt. Jeder auf seine Art. So auch Reger. Es sei erinnert an jene Punkte in der Musikgeschichte, die spezielle Synthesen bedeuten. So griff Bach das vor ihm liegende musikalische Schaffen im kontrapunktischen Stile und in den nun von Reger wieder aufgegriffenen musikalischen Formen zusammen. So griff Beethoven das vor ihm liegende musikalische Schaffen im Sinne der Symphonie zusammen. So tat Schubert ein Gleiches im Sinne des Liedes und später Wagner im Sinne des Gesamt-Kunstwerkes.

Und Reger nun ist eben weiter nichts als die erste große Wiederholung eines solchen Zusammenfassens, nämlich der Bachschen Synthese.

VIII.

Reger ist aufs Höchste entwickeltes Musikantentum: er ist darin Phänomen. Ein den übrigen Musikanten eigentümlicher Zug eignet auch ihm: Weltfremdheit.

Fern stand er dem reklamehaften Musikgetriebe seiner Zeit. Unbekümmert darum schuf er, unbekümmert um alle Anfein-

dungen arbeitete er rastlos so, als ob er eine höhere, mehr unirdische Mission spüre. Er schuf beängstigend schnell und große Fülle. Ähnlich wie Schubert. Man ist dann mit Forderungen nach ethischer und stilistischer Direktion an Reger herangetreten und ist auch hier mit einem Maßstab gekommen, der befangen war und im Grunde von Beethoven herrührte. Beethovens Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Mensch—Gott brauchte ethische Direktion. Sie wurde durch den Intellekt gesichtet. Bei Reger ist ebenfalls Direktion vorhanden. Doch ist sie eben rein musikantisch. Wie auch das Ethos Regers ein rein musikantisches und kein intellektuelles bleibt. Deshalb ist es gleichgültig, ob Reger hier Variationen und Fuge schreibt, ob er dort Choralphantasien schafft oder ob er dort die Welt mit einer nach Programmusik aussehenden Suite überrascht.

Diese Suiten gegen Schluß Regers sind ebenso echte Musik, wie die übrige Musik Regers. Der Einfall ist musikalisch, das Musikalische bleibt primär. Im Gegensatz z. B. zu Richard Strauß. Die ausgesprochene literarische Konzession fehlt bei Reger. Wie sie bei Bachs Suiten fehlt.

Was die verschiedenen Formen Regers bindet, ist immer wieder das Musikantische. Es ist darum falsch, in Reger eine andere als musikantische Linie hineintragen zu wollen. Nur vom rein musikantischen Standpunkt ist Reger begreiflich und das nicht schwer.

IX.

Im „Ausklang" seiner Biographie faßt Bagier die übrigens ausgezeichnete Betrachtung des Regerschen Werkes noch einmal zusammen.

Er zeigt, wie das Urmusikantentum in Reger wieder aufstand. Er weist, wie in Reger der *Mensch* litt und wie der *Künstler* in Reger die Sehnsucht, die diesem Schmerz entsprang, als Basis seines Werkes nahm. Diese Tatsache: dieses *Menschentum in Regers Musik* hebt sie auch weit über die viel gemachte Behauptung hinaus, Regers Musik sei nur handwerkliches kontrapunktisches Können oder gar „mathematische Musik". Weichheit des Gemüts ist bei Reger, das Nervensystem ist sensibel und erschauert, wenn es religiösen Dingen gegenübergestellt wird. Daraus ergibt sich die *Mystik* Regers, wie sie auch anderen Musikanten, besonders Bach und Bruckner, eignet.

Immer wieder weist Bagier auf die direkte intuitive Konzeption bei Reger hin. Das ist der rote Faden, der sich durch diese Biographie zieht. Dann schreibt Bagier allerdings, daß Reger für das 20. Jahrhundert unzeitgemäß sei. Sagen wir da lieber: für den Beginn dieses Jahrhunderts. Denn längst hat sich ja die Musik der absoluten und damit der Art Regers zugewandt. Und junges Musikantentum zeigt sich längst deutlich z. B. bei dem burschikoskrausen Hindemith und anderen. Außerdem geht ein religiöser Zug durch die Zeit. Reger wird somit zum Ausgangspunkt. Und der Stein, den jene neudeutschen Bauleute verächtlich verwarfen, ist zum Eckstein geworden.

X.

„Wir ‚vermissen' bei Reger" schreibt Bagier noch gegen Schluß und führt dann an: jenes musikdramatische Gebiet, das Strauß und Schreker bebauten; ferner das Symphonische, das bei Bruckner und Mahler steht; dann jegliche Sorge um Tonalität und rhythmische Entfaltung linearer Art, wie sie Schoenberg und Busoni lieben.

Wir „vermissen"? Ich meine, wir vermissen nicht. Wir *sehen* lediglich die Tatsache, daß Reger diesen Gebieten fremd blieb. Das Theatralische lag seiner Art z. B. gar nicht. Wir vermissen ja bei Schreker und Strauß auch nicht das, was Reger hat, nicht wahr? Jeder auf seine Art. Jeder stellt sich seine Aufgaben. Und Reger hat die seinen erfüllt wie andere die ihren erfüllt haben.

XI.

Was Reger schuf, das ist vor allem die Wiedereinsetzung der Musik in ihr lang entbehrtes ureigenstes Recht. Reger zwang die Musik nicht, sich als etwas zu gebärden, das sie im Innersten nie sein kann.

Reger schuf — wie Bagier richtig sichtet — einen auf Bach und Beethoven fußenden originellen formalen Stil. Dann schuf er eine neue Tonalität: er weitete die bis dahin gültige Tonalität in genialer und wundervoller Weise, so daß seine Harmonik wie ein prunkvoll schillerndes Gewand wirkt.

Auch gab er dem Thema im tonalen Sinne wieder sein Recht und zeigte zudem vor allem, daß mit dem zwölfstufigen Tonsystem durchaus neues Positives zu schaffen war und daß es dort nicht der Tonspekulation eines Haba bedarf, wo Können vorliegt. Dann hat Reger in seinem Werk dem Orchester deutlich die Vorherrschaft genommen und sich wieder den Solo-Instrumenten zugewandt: in besonders genialer Weise der lange verwaisten Orgel. Der kammermusikalische Zug unserer Zeit findet ebenfalls in Reger Ausgangspunkt.

XII.

Es ist Reger um Musik gegangen und immer nur um Musik. Das Musikantische leuchtet in ihm groß auf und grüßt weit zurück nach Bach hinüber. Und es leuchtet in die Zukunft. Wertbeständiger wird es sein, als alle neudeutsche Tondichtung und Tonphilosophie. Wie überhaupt das Musikantische ewiger sein wird, als dasjenige, das wohl Ton ist, das sich aber innerlich vom Quell der Musik entfernt hat. Aus welchem Grunde auch — wie Richard Benz in seinem neuen phänomenalen Werk „Die Stunde der deutschen Musik" sehr feinsinnig sagt — im Musikanten Schubert mehr Ewiges liegt als in Beethoven. Beethoven ist größer, Schubert ist ewiger. Wie überhaupt das Musikantische auf einer unirdischen höheren Ebene zu wandeln scheint.

In Reger hat dieses Musikantische eine mystische Stätte gefunden. Das Helldunkel, das um Reger wie um alle Musikanten liegt, ist vom Religiösen durchsetzt. Und das Religiöse ist Endziel aller Kunst. Auch dort, wo dieses Endziel noch kaum erkenntlich ist.

In jenen Musikanten wurden ihre Kunst und Leben eins. Sie fühlten letzte Dinge der Welt. Sie fühlten jenes religiöse Endziel aller hohen Kunst. Sie suchten dieses Endziel zu erreichen. Deshalb stehen sie der tiefsten Kunst am nächsten. Und weil religiöses Gefühl zeitlos ist, deshalb werden sie Zeiten überdauern. Und das wird auch Reger tun. Diese Gewißheit werden die gewinnen, die ihn erkannten.

*

Eine Wagner-Erinnerung in München

Von KARL POTTGIESSER (München-Gera)

Briennerstraße 18 in München erblickt man, ehe man durch die Propyläen den schönen Königsplatz mit der Glyptothek und der Staatsgalerie betritt, das Haus, in welchem Richard Wagner vom 15. Oktober 1864 bis zum 10. Dezember 1865 gewohnt hat.

Nachdem der Meister im Mai 1864 durch die Huld des jugendlichen Königs Ludwig II. aus allen quälenden Drangsalen und Sorgen befreit worden war, und der Monarch ihm die Villa Pellet am nordöstlichen Ufer des Starnbergersees unweit des Schlosses Berg, wo der König im Sommer residierte, zur Verfügung gestellt hatte, wurde das bezeichnete Haus, welches damals laut der Briefe Wagners die Nummer 21 trug, für den Meister gemietet. Im Briefe vom 8. Oktober 1864 schreibt er an Karl Klindworth: „Der König hat mir ein wundervolles Grundstück mit reizendem Garten (in der Nähe des Propyläons) gemietet, mit dessen Einrichtung ich jetzt

beschäftigt bin.“ Dieses Haus, das heute inmitten des Häusermeeres Münchens liegt, lag damals am nördlichen Ende der Stadt und entsprach wohl so recht eigentlich dem Naturbedürfnis des Meisters. Wie wert ihm der Besitz gewesen ist, betont er am Schlusse eines an seine Dienerin Verena Stocker geb. Widmann gerichteten Briefes, als er nach dem Fortzuge von München sich nach einer neuen Wohnstätte umsehen mußte; jener Brief schließt mit den traurigen Worten: „O, mein Münchener Häuschen!“ (cf. Glasenapp III/1, S. 158).

Im rückwärtigen Garten dieses Hauses befindet sich das Gartenhaus, das auf der beigegebenen Abbildung dargestellt ist. In den oben angegebenen Zeitraum fällt bekanntlich die Uraufführung des „Tristan“ am 10. Juni 1865, und es hat sich in Münchner Wagner-Kreisen die Erzählung erhalten, daß in diesem Häuschen Proben zu dem Werke unter Wagners Leitung und der pianistischen Beihilfe Hans von Bülows stattgefunden haben; der Meister soll ferner in diesem Raum am „Siegfried“ komponiert haben, als er auf den Wunsch des Königs die im Juni 1857 unterbrochene Arbeit am Nibelungenring wieder aufnahm; auch soll er Dichtung und Komposition des veränderten Preisliedes aus den „Meistersingern“ hier entworfen haben (bekanntlich hatte dasselbe ursprünglich einen anderen Wortlaut, wie ihn u. a. das bei Schott in Mainz erschienene Faksimile aufweist; eine zu diesem erfundene Melodie teilt Wagner der Frau Wesendonk im Briefe vom 12. März 1862 mit), und man erzählt sich von einem stürmischen, charakteristischen Unmute des Meisters, mit dem er einmal diese ruhige Zufluchtsstätte verlassen habe, als er durch einen unerwünschten Besuch sich gestört sah.



Richard Wagners „Münchener Häuschen“

Mit weihevoller Empfindung betritt man den Boden des Gartens und schaut das Gebäude, an welches sich musikgeschichtlich bedeutungsvolle Erinnerungen knüpfen, und es regt sich ein lebhaftes Bedauern, daß die Ungunst der Verhältnisse unserer Tage dahin geführt hat, daß der Garten verkauft ist und das Gartenhaus dem Abbruch verfallen soll. Man hatte gewünscht, das Häuschen möchte als Erinnerungsstätte erhalten bleiben können, oder es möchte ihm wenigstens ein Schicksal vergönnt sein, wie dem Mozart-Häuschen, in welchem Mozart „Die Zauberflöte“ komponierte und welches von Wien 1874 aus dem der Vergrößerung der Stadt zum Opfer fallenden einstigen Garten des Theaterdirektors Schikaneder auf den Kapuzinerberg bei Salzburg versetzt wurde. Aber der Wunsch wird wohl nicht Erfüllung finden können, und ohne eine Pietätlosigkeit an den Manen des Meisters zu begehen, wird man bei schlichter Erwägung der Dinge und der Verhältnisse des Lebens wohl Verständnis dafür gewinnen müssen, daß hier musikgeschichtliche Interessen keine Befriedigung finden können. Denn wie die Synthese unseres Daseins nun einmal gestaltet ist, kann die Pietät nicht so weit getrieben werden, daß nun jegliches Fleckchen Erde, auf welchem eine geniale Persönlichkeit einmal eine Tätigkeit entfaltet hat, dem Gedächtnis späterer Zeiten erhalten bleibt. Man hat zu erwägen, daß nur festzustellen ist, daß Proben in jenem Gartenhause abgehalten worden sind; es werden wohl nicht besonders viele gewesen sein, sie begannen nach der Erzählung Glasenapps (l. c. S. 68) im April, und es darf angenommen werden, daß das Münchner Klima die Benutzung eines Gartenhauses zum Zwecke der fraglichen Art um diese Jahreszeit noch ausschloß; die Arbeit am „Siegfried“ wird wohl auch kaum eine besonders ergiebige gewesen sein, da bekanntlich der Meister die Komposition nicht weiter förderte, sondern zunächst „Die Meistersinger“ vollendete. Endlich aber bin ich dank der Mitteilung des Herrn Dr. phil. Siegfried Hirth, eines Verwandten der derzeitigen Besitzerin des ehemaligen Wagnerschen Wohnhauses, dem ich auch die Erzählung der oben angeführten geschichtlichen Erinnerungen zu danken habe, in der Lage, festzustellen, daß das Gartenhaus sich gar nicht mehr in dem Zustande befindet, in welchem es von Wagner benutzt worden ist. Das Geländer der Freitreppe war früher im Stile der Biedermeierzeit, mit nebeneinander gestellten Säulchen verziert, wohingegen die jetzige Verzierung einen renaissancesistischen Geschmack aufweist; im Bogen der Fenster befinden sich heute Butzenscheiben, während früher gemäß einem Geschmacke der Biedermeierzeit rote und blaue Scheiben eingesetzt waren; das große, auf der Abbildung an der Schmalseite des Gebäudes sichtbare Fenster rührt aus einer späteren Zeit her. Und letzten Endes handelt es sich nicht, wie im Falle des Mozart-Häuschens, um eine Stätte, die als Geburtsort eines für die Entwicklung der Kunst ausschlaggebenden Werkes anzusehen ist, sondern um ein Gebäude, das nur gemäß einer bestehenden Überlieferung gewisse Beziehungen zu dem Schaffen des Meisters gehabt hat. Es ist ja schön, wenn auch diese Beziehungen Gegenstand der Pflege einer gebildeten Menschheit sein können, aber meines Erachtens besteht im vorliegenden Falle hierzu keine zwingende Notwendigkeit, und einer Ehrung der Manen des Meisters dürfte durch jene oben erwähnte Inschrift an der Stirnseite des Vorderhauses Genüge geschehen sein.

*

Rimsky-Korsakoffs Memoiren

Von C. A. BRATTER

Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakoff hat die Niederschrift seiner Selbstbiographie gegen Ende 1906, anderthalb Jahre vor seinem Tode, beendet. Sie reicht bis zum August 1906; er erlebte ihre Veröffentlichung nicht mehr. Seine Witwe gab das Buch, zu dem sie eine Vorrede schrieb, 1908 — einige Monate nach Rimskys Tode — heraus. Auch die zweite Auflage wurde von ihr durchgesehen; herausgegeben hat sie Carl van Vechten. Bis vor wenigen Monaten war das Buch nur russisch lesenden Kreisen bekannt, also außerhalb Rußlands wenig verbreitet. Jetzt hat ein Amerikaner russischer Abstammung, Judah A. Joffe, eine englische Ausgabe veranstaltet (My Musical Life. By N. A. Rimsky-Korsakoff. New York, Alfred A. Knopf, Publisher). Es ist eine einfache, klare, anspruchslose, von aller „Literatur“ weit entfernte Schilderung eines künstlerisch reichen Lebens. Der Stil, gänzlich ungesucht, frei von eitler Effekthascherei, ist stellen-

weise geradezu naiv, unbeholfen, formlos. Ein ehrlicher Mann spricht da zu uns; selbstbewußt ohne Überhebung, aufrichtig, gradlinig; bei allem Glauben an sich selbst bescheiden, ja demütig, wie man es ja bei so manchem wirklich großen Menschen findet.

Rimsky-Korsakoff hat in seiner Jugend keinerlei musikalische Erziehung genossen. Er bereitete sich auf die Laufbahn eines Flottenoffiziers vor. Als Seekadett machte er 1861 die Bekanntschaft Balakireffs, des nach dem Tode Glinkas gefeiertsten russischen Komponisten. In Balakireffs Hause versammelte sich jeden Sonnabend das musikalische Petersburg; César Cui, Mussorgski, Borodin, Glasunoff waren regelmäßige Besucher. Es wurde viel musiziert und noch mehr über Musik und Musiker gesprochen. Da hörte man Urteile, die dem jungen Kadetten, wie er gesteht, verblüffend neu waren: „Bevorzugt wurden Glinka, Schumann und die letzten Quartette Beethovens. Von den neun Beethovenschen Symphonien sagten diesem Kreise acht verhältnismäßig wenig zu. Mozart und Haydn galten als veraltet und naiv; Johann Sebastian Bach als versteinert, ja als eine musik-mathematische, gefühllose, tote Natur, als ein Mann, der maschinenartig komponierte. Von Chopin sagte Balakireff, er komme ihm vor wie eine nervöse Salondame. Der Anfang des Trauermarsches in b moll versetzte die ganze Gesellschaft in Entzücken, aber alles übrige wurde als „gänzlich wertlos" abgetan. In großer Achtung stand Berlioz, dessen Werke damals (Anfang der sechziger Jahre) in Rußland eben bekannt wurden. Liszt war verhältnismäßig unbekannt und war, soweit seine Werke überhaupt gespielt wurden, im Kreise Balakireffs als „musikalisch pervers und verkrüppelt" verschrien, nicht selten sogar als „Karikatur" angesprochen. Von Richard Wagner war wenig die Rede."

In dieser künstlerischen Atmosphäre sproßten die musikalischen Triebe, die dem jungen Nikolai verliehen waren, zu schöner Blüte. Fünf Jahre noch versah er den Flottendienst, nebenbei Kompositionen in unversieglicher Fülle hervorbringend, dann sattelte er um und widmete sich ausschließlich dem musikalischen Schaffen. Seine Opern „Sadko", „Antar" und „Das Mädchen von Pskow" entstammten dieser Zeit. Dann wurde er Lehrer am Petersburger Konservatorium; er trug noch die Uniform des Flottenoffiziers, als er dahin berufen wurde. „Ich war damals noch ein Dilettant und verstand von meinem neuen Berufe gar nichts", gesteht er freimütig. „Ich war eben jung und hatte großes Vertrauen zu mir selbst. Ich konnte damals nicht nur keinen Choral anständig harmonisieren, hatte in meinem ganzen Leben nicht eine einzige kontrapunktische Übung gemacht — nein, sogar die Bezeichnungen der Intervalle waren mir unbekannt. Ich hatte nie ein Orchester dirigiert, nie eine Orchester- oder Chorprobe geleitet, verstand also vom Orchester nicht das geringste. Trotzdem habe ich die mir angebotene Professur angenommen, ohne mit der Wimper zu zucken."

Alle diese Dinge erlernte Rimsky-Korsakoff erst als Professor, als Lehrender. Er begann mit den Anfangsgründen der Kunst des Orchester-Dirigierens und hatte, ehe er halbwegs damit fertig war, sehr viel scharfe Kritik, sogar Spott von seiten der übrigen Lehrer, ja auch einzelner begabter Schüler hinzunehmen. Die Fuge bemeisterte er in kürzester Zeit, und das Fugenschreiben ist dann Zeit seines Lebens seine liebste kompositorische Betätigung geworden. Während eines einzigen Sommerurlaubs hat er nicht weniger als 60 völlig stilgerechte Fugen geschrieben. Er war, wie schon gesagt, von seiner Begabung durchaus überzeugt, dabei aber auch scharf kritisch gegen sich selbst. In seinem Buche heißt es an der Stelle, wo er über seine Oper „Das Mädchen von Pskow" spricht: „Ich habe bei der Komposition genau die Empfindung gehabt, daß darin viele harmonische Übertreibungen vorkommen, daß die Rezitative mir nicht gelingen wollten, daß sie an den Nähten offen waren." An einer andern Stelle, dort wo er von der Aufführung des Nibelungenzyklus unter der Leitung Dr. Mucks in St. Petersburg 1888/89 spricht — einem Ereignisse, das, wie er sagt, „das ganze musikalische St. Petersburg in Atem hielt" — schildert er, wie er zum ersten Male von der Orchestrierungsmethode Richard Wagners Kenntnis erhielt, wie er und Glasunoff davon begeistert waren, und wie seither die Wagnersche Art „allmählich einen Teil der russischen Orchestertricks zu bilden begann." Er sagte eigentlich nicht nur Tricks, sondern (wenigstens in der englischen Übertragung) „Geschäftstricks".

Die interessantesten Stellen des Buches sind sicherlich diejenigen, in denen er seine Begegnungen mit anderen berühmten russischen Musikern und seine Eindrücke, die er von diesen empfing, skizzenhaft schildert. Er spricht viel von Mussorgskys eigenartiger Persönlichkeit. „Seit der ersten Aufführung seiner Oper ‚Boris Godunow' hat sich Mussorgsky weniger häufig in unserem Kreise gezeigt; ein ganz augenfälliger Wandel war mit ihm vorgegangen; eine gewisse geheimnisvolle Art, um nicht zu sagen ein hochmütiges Wesen trat bei ihm immer schärfer hervor. Seine Selbsteinschätzung stieg ins Ungemessene; seine tiefsinnige, verworrene Art, sich auszudrücken, wurde immer unangenehmer. Es war oft unmöglich, seinen Schilderungen, Erörterungen und Ausfällen, welche letztere er für sehr witzig hielt, zu folgen. Um diese Zeit begann er das Restaurant Maly Yaroslawyets und andere Lokale zu frequentieren, in denen er bis in die Morgenstunden hinein beim Kognak saß, manchmal ganz allein, häufiger aber in Gesellschaft von Kumpanen, die uns unbekannt waren. Nach der Komposition des ‚Boris Godunow' begann bei diesem überaus begabten Künstler der Verfall einzutreten. Hie und da blitzte seine mächtige Schaffenskraft noch auf, aber seine geistige Logik wurde trübe, langsam und verfiel allmählich ganz."

Skriabin, dessen Stern damals gerade in Moskau aufging — „einen Stern erster Größe" nennt ihn Rimsky-Korsakoff — wird von ihm als „ein wenig eingebildet, kompliziert und maniriert" geschildert. Im Jahre 1889 lernte Rimsky-Korsakoff den französischen Komponisten Delibes kennen, der von ihm als „ein angenehmer Herr" abgetan wird; Massenet ist ein „schlauer Fuchs", Augusta Holmès eine „stark dekolletierte Person", Messager „ziemlich farblos". Günstiger äußert er sich über den Pianisten Pugno und den Franzosen Bourgault-Ducondray, den er im Gegensatz zu der in Deutschland verbreiteten Meinung für einen ernsten Musiker und sehr gescheiten Menschen hielt. Borodin, der große russische Komponist, den Rimsky-Korsakoff intim kannte, war ihm der Gegenstand wärmster Begeisterung. Die Seiten, die von Borodin handeln, gehören zu den fesselndsten des Buches. Wir in Deutschland, die wir diesen Musiker viel zu wenig kennen, werden erstaunt sein über die Vielseitigkeit der Fähigkeiten, die Rimsky-Korsakoff ihm zuschreibt, und zwar Fähigkeiten auf nahezu allen Gebieten des musikalischen Schaffens. Was Rimsky-Korsakoff über Borodins Oper „Prinz Igor" zu sagen weiß, dürfte uns völlig neu sein. Es ist vielleicht auch nicht allgemein bekannt, daß die Fassung, in der die Oper „Boris Godunow" jetzt aufgeführt wird, von Rimsky-Korsakoff herrührt. Er haßte alles Unordentliche, Unfertige, und dies war der Grund, weshalb er sich der Bearbeitung dieser Oper, sowie des „Prinz Igor" unterzog. Man hat ihn dafür, namentlich aber für die Umorchestrierung des „Boris Godunow" scharf getadelt; er durfte sich aber damit trösten, daß erst seine Bearbeitung eine bühnenmäßige Aufführung der Oper ermöglicht hat, selbst in Rußland.

Das Buch Rimsky-Korsakoffs müßte auch in Deutschland einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden. Vielleicht entschließt sich der amerikanische Verleger zu einer deutschen Ausgabe.

Die glückliche Hand

Drama mit Musik von ARNOLD SCHÖNBERG

Fünfzehn Jahre mußte das Monodram „Erwartung" warten, bis es heuer gelegentlich des Prager Festes seine Uraufführung erlebte, elf Jahre die bald nachher in Angriff genommene, doch erst 1913 vollendete „Glückliche Hand". Auch das zweite Bühnenwerk — nur diese zwei Male hat es Schönberg mit dem Theater versucht — ist nicht viel anderes als ein Monodram, denn der „Mann", die Hauptrolle, ist der einzige, dem Stimme gegeben ist, während die Antagonisten, die „Frau" und der „Herr" stumm bleiben. Aber selbst dieser Mann, wie spärlich wird er bedacht! Kurze, abgerissene, oft merkwürdig nüchterne Worte, die zu den fahlen Symbolen der Bühne höchst seltsam kontrastieren. In dem ganzen Stück, das allerdings nur etliche zwanzig Minuten spielt, sind es im ganzen 32 Takte, in denen er einige Noten zu singen hat. Etwas größer ist die Aufgabe eines zwölfstimmigen Chores von 6 Männern und 6 Frauen, die den Anfang und den Schluß begleiten, aber auch sie müssen sprechen, flüstern, deklamieren und am wenigsten singen, so daß, da das Wort meistens unverständlich bleibt, ihre Mitwirkung mehr Klangfarbe ist, die den Orchesterstimmen beigemengt erscheint. Ihre 12 grünen Gesichter, die schauerlich beleuchtet aus Ausschnitten des ganz dunklen Hintergrundvorhangs starren, sind eine Nachtvision, wie sie Schönberg in jener Zeit, da er sich auch als Maler versucht hat, wiederholt mit mehr Phantasie als Können hingeworfen hat. Diese malerischen Impressionen assoziierten sich ihm wohl mit Klangvorstellungen, solcher Art Ideen wieder aufnehmend, die unter manchen Erleuchteten auch Goethe beschäftigt haben. Paul Stefan, der soeben ein sehr lesenswertes Büchlein über Schönberg erscheinen läßt, meint, der große Anreger habe Skriabines Farbenklavier für das Orchester vorausgeahnt. Aber die spielerische Idee, sieben ausgewählte Töne mit sieben willkürlich fixierten Farben zu verknüpfen, ist viel älter als mancher Moderne meint und es mögen bald zwei Jahrhunderte sein, daß ein deutscher Professor ein Farbenklavizymbalum konstruiert hat. Nun, so simpel macht es Schönberg natürlich nicht. Er sieht Klänge und hört Farben in den feinsten Nuancen, in den subtilsten Schattierungen und der gewaltige Apparat des größten Orchesters ist gerade groß genug, nicht um einer Massenwirkung, sondern im Gegenteil durch Gruppierung ungewöhnlicher Instrumentenkomplexe, vielfach in solistischer Besetzung den zartesten und neuartigsten Klangmischungen zu dienen. Diese Malerei ist ganz expressionistisch, arbeitet pointillistisch, indem sie Fleckchen an Fleckchen reiht und verzichtet bewußt auf Linie und Kontur oder, musikalisch gesprochen, auf das selbständige Motiv und seine Durchführung, auf formale Gestaltung und Melodik im bisher gebräuchlichen Sinn. Alles harmonische Geschehen — und dieses steht entscheidend im Vordergrund — beruht auf dem damals noch neuen, heute für jeden Stümper bequemen Atonalitätsprinzip der chromatischen Tonleiter, einer Demokratie ohne Oberhaupt, da kein Ton wichtiger sein darf als der andere, keiner als Grundton bedeutender wird. Es gab eine Zeit, da solche Revolution revoltierend gewirkt hat, man litt und sich wehren wollte. Aber so wahr es ist, was Schönbergs Harmonielehre sagt, daß der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz nichts anderes ist als die größere oder geringere Entfernung der Obertöne vom Grundton, so wahr ist es, daß man nichts so schnell gewöhnt, als die Dissonanz. Daß nichts sich so schnell abstumpft als die Verwendung der sechs- his zwölfstimmigen Akkorde, die durch das stete Vortreten der kleinen Sekunden und großen Septimen einander immer ähnlicher werden, und daß die größte Mannigfaltigkeit unmittelbar neben der größten Monotonie liegt. Dieser Gefahr begegnet zum Teil Schönbergs unerschöpfliche Klangphantasie, zum Teil die Kürze des Spiels, zum Teil die Ablenkung durch das Auge. Obwohl ihm keineswegs alles zu deuten gelingt, was es zu sehen bekommt. Nach dem Anfangsbild, dem früher genannten Chorstück, während dem der Mann unter den Krallen eines Fabeltiers, das die Macht der Sinnenlust symbolisiert, am Boden liegt, wird es plötzlich hell. Dem Mann, dem Typus des Künstlers, der nach dem Höchsten langt, naht sich die Frau, die ihn immer wieder zu irdischer Leidenschaft herabzieht, um ihn immer wieder mit dem nächstbesten, eleganten „Herrn" zu betrügen. Eine Idee, der man Neuheit kaum nachrühmen kann. Aber der Mann soll ja mehr sein als ein Mann, weshalb er abgeschnittene Türkenköpfe als Gürtelschmuck trägt, hellblau beleuchtete Fingerspitzen bekommt und durch einen Siegfriedschlag den Amboß, an dem ehrliche Arbeiter sich schwerfällig mühen, zerschmettert, um solcherart Schmuck zu schaffen. Vielleicht ein Symbol für Schönbergs eigenes Tun, etwa: Wie man mit dem Hammer musiziert. Aber, mit Schönbergs „Mann" zu sprechen: „Das kann man einfacher." Das Folgende ist ein rein spekulativer Versuch, ein seelisches Crescendo gleichzeitig im Orchester, in der farbigen Beleuchtung der Szene und in der Mimik des Schauspielers auszudrücken, bis dessen Kopf so aussehen muß, „als ob er platzen wolle". Nachdem dieser Versuch, wie zu erwarten war, mißlungen ist, ebenso wie das Bemühen des Mannes, zu der Frau hinauf zu klettern, die ihn wieder einmal mit dem bewußten Elegant hintergangen hat, begräbt sie ihn unter einem Felsstück, das sich als das fabelhafte Tier der Sinnlichkeit entpuppt, so daß das Ende ihn wie der Anfang regungslos unter dessen Krallen liegen sieht. Wobei er von niemand bemitleidet wird als von den zwölf grünen Gesichtern, aus denen die Stimme seines eigenen Unbewußten spricht. Hier knüpft auch die Musik an die Anfangsstimmung, das einzige Mal, daß das zu jener Zeit noch stark verachtete Mittel der Wiederholung verwendet wird, zu dem sich allerdings die letzten Werke Schönbergs und seiner Schule reuig wieder bekehrt haben. Wie man ja auch noch manchen andern veralteten Zwang, dem man siegreich sich entronnen wähnte, wieder gerne auf sich genommen hat. Auch die Opernexperimente Schönbergs haben in dieser Art keine Nachfolge gefunden, sie sind Produkte eines geistreich konstruierenden Kopfes, der ruhelos wie sein „Mann", leider jedoch nicht mehr der Verführung der Sinnlichkeit unterliegt. Es weht kalt aus all dieser künstlichen Glut, und die Phantasie, die sich in technischen und konstruktiven Problemen erschöpft, versagt sich der Erfindung musikalischer Gebilde, die allein befähigt wären, statt bloß zum Großhirn auch ein wenig zum Herzen zu sprechen. „Ist kein Friede in dir? Noch immer nicht? ...... Und suchst dennoch und quälst dich und bist ruhelos" ... Worte des Chors, in die das Stück ausklingt, Selbstbekenntnis, das die innere Tragik seines Schöpfers enthüllt. Schluß und Höhepunkt des Musikfestes, über das ich noch resümierend berichten werde, ist die Aufführung der „Glücklichen Hand", eine Großtat der Volksoper, wie sie der arbeitsunlustigen Staatsoper heute nicht möglich wäre. Seit Mahler rangiert in Wien der Wert eines Dirigenten um so höher, je weniger Proben er macht. Seit Mahler hat niemand mehr in Wien so gewissenhaft gearbeitet wie der Direktor Stiedry der Volksoper. So gelang eine Musteraufführung, um die sich auch Staatsopernkräfte bemühten, froh eine neue Aufgabe zu finden, wie sie der Alltagsbetrieb am Opernring nicht zu bieten hat. Herr Jerger als Mann, Fräulein Pfundmeyer als Frau, Prof. Turnau als Regisseur, Inspektor Beck als Lichtzauberer, die Chorstimmen der Volksoper und allen voran das fabelhaft disziplinierte Orchester unter Stiedry heimsten den verdienten Erfolg einer ungeheuren Leistung ein. Und tausend glückliche Hände bestätigten ihm klatschend, bis die Fingerspitzen blau wurden.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

MUSIKBRIEFE

Gelsenkirchen. Unsere Industriestadt, die seit der gewaltigen Aufwärtsbewegung des Kunstlebens im Ruhrgebiet, wenn auch in bescheidenerem Maße als Dortmund, Bochum und Essen, zu den Höhen der Kunstausübung strebt, hat in dem Dezernenten für das städtische Kunstwesen, Dr. Gaertner, einen begeisternden Förderer gefunden. Ihm ist es in erster Linie zu danken gewesen, wenn alljährlich die städtischen Orchester zu Bochum und Dortmund unter der Leitung ihrer Dirigenten Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg und Prof. Wilhelm Sieben zur Veranstaltung mehrerer Symphoniekonzerte verpflichtet wurden, wenn man Kammermusikabende und Solistenkonzerte mit auswärtigen Künstlern von Ruf veranstaltete und am Ende wertvolle Theatergastspiele mit Nachbarbühnen abschließen konnte. Gerade die Sicherung von guten Opernaufführungen ist hier immer mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft gewesen, da die Stadt zurzeit noch über kein eigenes Orchester verfügt, das den instrumentalen Teil der Aufführungen übernehmen könnte. Dieser Grund mußte zudem die Gastspiele erheblich verteuern. Man strebt deshalb jetzt mehr denn je zur Gründung eines Orchesterkörpers, den die Städte Gelsenkirchen und das benachbarte Buer gemeinsam finanzieren könnten, zumal gerade Buer gegenwärtig unter der Führung seines weitblickenden Oberbürgermeisters Zimmermann und nicht minder des jungen begabten städtischen Musikdirektors Paul Belker diesem Zweig der Kunstausübung sein besonderes Augenmerk zuwendet. Daß mit der Verwirklichung dieses Planes auch der Gelsenkirchener, wie Buersche städtische Musikverein und der Storsbergchor (Gelsenkirchen) in ihrer Arbeit für das Bekanntwerden großer Vokalwerke mit Orchesterbegleitung wesentlich unterstützt würden, braucht nicht besonders unterstrichen zu werden. Das Ereignis des letzten Konzertwinters war die Veranstaltung einer Kunstwoche. Den musikalischen Auftakt zu den drei Feierstunden gab Regers Präludium aus der a moll-Suite für Violine und Klavier, um dessen würdige Ausdeutung sich Dr. Herbert Briefs und Paul Wibral verdient machten. Die zweite Morgenfeier war der zeitgenössischen heimischen Musik gewidmet, für die Rudolf Schulz-Dornburg (Bochum) mit flammenden Worten warb. Von Rudolf Peters hörte man die Violinsonate (Op. 1), von Wibral eine zartgestimmte Liederreihe, die Else Suhrmann vortrug und in einem Abendkammerkonzert noch die gehaltvoll modern geprägte c moll-Cellosonate von Rudolf Peters (Käthe Pabst-Heß und Gerard Bunk), sowie Heinrich Buschs Klaviersuite im alten Stil für Klavier und seinen nicht minder einschmeichelnd behandelten Liederstrauß. Den wuchtigen Schluß machte Paul Wibral, der bescheidene, aber erstaunliche Könner, mit seinen Klaviervariationen über ein Thema von Haydn. Die Zukunft läßt von diesem Künstlerdreigestirn des engeren Ruhrgebietes noch Tüchtiges erwarten. Jedenfalls dürfte die Stützung ihres produktiven Schaffens eine der vornehmsten Aufgaben der Stadtverwaltungen sein. Neben dieser vom hiesigen Künstlerbund und der Stadt veranstalteten Kunstwoche wagte auf privatem Wege etliche Monate später der Storsbergchor ein mehrtägiges Bruckner-Fest. Es brachte mit dem Dortmunder Orchester außer Instrumentalgaben (IV. und VII. Symphonie), über deren Auslegung durch Musikdirektor Storsberg man allerdings ziemlich zwiespältiger Meinung war, in der Hauptsache die f moll-Messe und verschiedene a cappella-Chöre. Was hier von dem veranstaltenden Chor und seiner Abteilung musica sacra, sowie von befreundeten Männerchören in treuer Mitstreiterschaft geleistet worden ist, verdient hohe Anerkennung. Dem Grevesmühl-Quartett aus Duisburg war die Bekanntschaft mit dem kammermusikalischen Schaffen Bruckners durch die tadellose Wiedergabe des F dur-Quintetts und eines nachgelassenen Intermezzos zu danken. Nachzuholen bliebe am Ende noch, daß städtischer Musikdirektor Willy Mehrmann aus Herne mit dem Gelsenkirchener Musikvereinschor unter Einspannung starken künstlerischen Auftriebswillens einen Bach-Kantatenabend (Wachet auf — Liebster Gott, wann werd' ich sterben? — Schlage doch, gewünschte Stunde — Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild) veranstaltete und der von Hermann Esser geführte Volkschor die Haydnschen „Jahreszeiten" lebendig in Erinnerung brachte.

Max Voigt.

*

Karlsruhe. Karlsruhe sehnt sich nach einem starken musikalischen Manne. Es ist eine alte, stets von neuem sich bewahrheitende Tatsache, daß wo das Musikleben blüht, eine kraftvolle Künstlerpersönlichkeit waltet. Eine Künstlerpersönlichkeit, die überragend als Könner und Gestalter, richtunggebend im Mittelpunkte des musikalischen Lebens steht, das emporzuführen ihr einziges Wollen ist und von der ein geistiges Fluidum ausgeht, welches die ganze musikalische Atmosphäre durchdringt. Eine solche Persönlichkeit tut Karlsruhe not. Das verflossene Theater- und Konzertjahr ließ in seinen Auswirkungen nicht selten eine gewisse Zerfahrenheit erkennen. Der Zuwachs an neuen Werten war gering. Ein wirkliches Ereignis war, trotz der Strauß-Propagierung, nur Pfitzners „Palestrina". Die Stimmen, die verkündeten, daß er zu spät komme und die ihn tot sagten, bevor er noch ins Leben trat, mußten angesichts des tiefen Eindrucks, den er hervorrief, verstummen. Ja, es kam so, daß er das „Weihespiel" für unsere Bühne wurde. Cortolezis' viel geschmähter Arbeitseifer, den er für das Werk einsetzte, wurde am Ende doch belohnt. Die Aufführungen erreichten ihren Höhepunkt, als Pfitzner sein Werk selbst leitete. — Mozarts problematische Bühnenwerke lebensfähig zu machen, ist ein heißes Bemühen der Karlsruher Oper schon von Mottls Zeiten her. Nach fast 50jähriger Ruhe hat man den „Titus" und zwar in einer Neubearbeitung von Anton Rudolph wieder auf die Bühne gestellt. Die von Einsicht und Geschick zeugende Neufassung strafft die Handlung, gibt ihr Logik und vertieft die Charaktere, ohne daß der schönen Musik Mozarts dadurch Abbruch geschieht. „Der Zwerg" Zemlinskys hatte nicht den erhofften Erfolg. Handlung und Musik besitzen vielleicht zu viel Eigengeprägtes, um bei dem Durchschnitts-Theaterpublikum sogleich eine Resonanz auszulösen. Empfangsbereiter stand es dem in Stoff und Musik sich liebenswürdiger gebenden „Ring des Polykrates" von Korngold gegenüber. Gedacht sei noch der zeitlich zwar schon etwas weiter zurückliegenden, aber an dieser Stelle noch nicht erwähnten Uraufführung der Operette „Die Komödiantin". Der flotte Text und die natürlich sich gebende melodiöse Musik, beides aus der Feder des Karlsruher Musikredakteurs Hermann Weick verhalf dem unterhaltsamen Werk zu herzlichem Beifall. — Die Symphoniekonzerte waren wohl in der Zahl etwas vermehrt, nicht aber in dem Sinne ausgebaut worden, daß man dem Schaffen der Lebenden einen breiteren Raum eingeräumt hatte. Glänzend vertreten waren diese allerdings durch Pfitzner, der sein von Gieseking gespieltes Klavierkonzert selbst dirigierte. Als weitere Neuheiten hörte man die Erste Symphonie von Heger — unter des Komponisten Leitung — und die Sechste Mahlers. Ein Beethoven- und ein Haydn-Abend gaben zwei dem Landestheaterorchester angehörenden Künstlern Gelegenheit, als Solisten aufzutreten. Der erste Konzertmeister Ottomar Voigt spielte Beethovens Violinkonzert und der Konzertmeister Paul Trautvetter Haydns D dur-Cellokonzert. Historisch interessante, aber auch musikalisch wertvolle Kompositionen für Orchester von Hasler, Schein, Corelli, Händel, Stölzel, Telemann lernte man in den vom Landestheater ausgehenden Morgenfeiern kennen. In von Emil Kahn aus Frankfurt a. M. veranstalteten Kammer-Orchester-Konzerten wurde man mit dem „Reigen der Geister" aus dem „Indianischen Tagebuch" von Busoni, der Schönbergschen Kammersymphonie und der Kammermusik Nr. 1 von

Hindemith bekannt. — Auf dem Gebiet der eigentlichen Kammermusik kam fast ausschließlich Beethoven zum Wort. Man hatte den Eindruck, als seien mit Beethoven noch Geschäfte zu machen. Während eines über ein halbes Jahr sich hinziehenden Zeitraumes in manchmal weit auseinander liegenden Abständen spielten das Wendling-, Klingler-, Schachtebeck-, Münchner- und Rosé-Quartett sämtliche Streichquartette Beethovens; der erste Violinlehrer am hiesigen Landeskonservatorium Dr. Brückner spielte mit Lina Zittel von hier die sämtlichen Violinsonaten und Alfred Hoehn aus Frankfurt a. M. gab einen Abend mit vier Klavier-Sonaten. Gegen Ende der Konzertzeit trat noch das von dem rührigen Konzertmeister O. Voigt im Verein mit der Mannheimer Pianistin Stefanie Pellisier und Konzertmeister P. Trautvetter gegründete „Badische Trio" mit Werken von Pfitzner, Beethoven und Brahms auf den Plan. Die Karlsruher Geigerin Margarete Voigt-Schweikert setzte ihre intimen Kammerkonzerte mit seltener alter und unbekannter neuer Musik fort. Unter Mitwirkung von Prof. Schmid-Lindner (München), Prof. Heinrich Kaspar Schmid, Mathilde Roth, Nikolai Lopatnikoff (sämtliche Klavier), P. Trautvetter (Cello) und K. Spittel (Flöte) brachte sie Kompositionen von Corelli, Bach, Mozart (Sohn) — der vorgeführten Cellosonate des Sohnes Mozarts ging ein dessen Künstlerpersönlichkeit aufzeigender Vortrag von F. Schweikert voraus — und als Neuheiten Werke von Carl Nielsen, Rudolph Bergh, J. Dobrowen und N. Lopatnikoff zum Vortrag. Die Kusterer-Gemeinde, die sich die Förderung der Musik Arthur Kusterers als Zweck gesetzt hat, gab ihr erstes Konzert. Man hörte von dem Komponisten der Oper „Casanova" zwei Streichquartette und eine Klavier-Violinsonate. Das reiche, wandlungsfähige Talent Kusterers trat auch aus diesen neueren Schöpfungen zutage, um deren Verlebendigung sich das Voigt-Quartett und noch besonders Konzertmeister Voigt Verdienste erwarb. Hans Fleischer aus Wiesbaden gab einen Kompositionsabend. Aus den unter Mitwirkung des vorzüglichen Geigers Ernst Groell dargebotenen zwei Bratschensonaten, der Schlußfuge einer Violinsonate und eines Stimmungsbildes für Violine und Klavier gewann man den Eindruck eines durch hohen künstlerischen Ernst und bedeutendes technisches Können sich auszeichnenden Tonschaffens des noch jungen, nichts destoweniger aber recht fruchtbaren Komponisten, dessen Werke noch alle Manuskript sind. — Kennzeichnend für unser zerklüftetes Musikleben ist, daß auf dem Gebiete des gemischten Chorgesanges stabile Verhältnisse, aus denen ein führender Verein herauswächst, sich nicht einstellen wollen. Nur aus Festgefügtem können Kunsttaten hervorgehen. Was an Begebnissen zu verzeichnen ist, trug mehr oder minder den Charakter des Zufälligen. Die stärksten Eindrücke gingen von einem Gastkonzert des Heidelberger Bach-Vereins aus, der unter Dr. Poppen den 100. Psalm von Reger zu einem Erlebnis werden ließ. Prof. H. K. Schmid führte mit der noch jungen Karlsruher Chorvereinigung die Matthäus-Passion auf. Dieser Aufführung entsproß die Hoffnung, daß, nachdem hier ein feinfühliger, auf die Kultur des Chorgesangs bedachter Dirigent und eine Vereinigung, der die Qualitäten zur Bewältigung höherer Kunstaufgaben eignen, sich zusammen gefunden haben, neue Wege zur Pflege des Oratoriums sich auftun würden. Mit dem Wegzug Prof. Schmids nach Augsburg ist diese Hoffnung zunichte geworden. Zu verzeichnen sind noch die Aufführung von Bach-Kantaten durch den Johannis-Kirchenchor, der „Legende von der heiligen Elisabeth" durch den Kirchenchor St. Bonifazius und des „Elias" durch das Munzsche Konservatorium. *F. Schweikert.*

*

Stuttgart. (Oper.) Wie vor zwei Jahren „Rodelinde", so wirkte diesmal „Julius Cäsar" mit dem herrlichen Fluß der Händelschen Musik ungemein stark. Schon die Ouvertüre nimmt einen ganz gefangen. Welch starkes Leben pulsiert in diesen Tönen, wie fein, ohne Aufdringlichkeit ist dann die musikalische Charakterisierung der Personen; wie großartig der Aufschwung zum Höhepunkt. Hier hat einer, gleich Mozart, nicht vergessen, daß er Musiker sei. In der Gesamtdarstellung im Landestheater hatte man freilich mehr an Gluck gedacht, der doch stilistisch so grundverschieden ist. So entstellte von vornherein die Inszenierung mit ihren kalten Flächen und starren Geraden das Werk bedenklich. Unverständlich, wie man so am Zeitstil Händels vorbeigehen kann! Gleich die erste Begegnung zwischen Cäsar und Kleopatra hätte in einen viel intimeren Rahmen gehört, um so mehr, als Kleopatra den Römer zunächst „incognito" (als Lydia) nur durch ihre Schönheit zu gewinnen sucht. Und dann, in der Hauptszene zwischen den beiden: welche umständliche, jede Konzentration unmöglich machende Szenerie! Aber man hing, das gilt für die musikalische Leitung Carl Leonhardts wie vor allem für die Regie Dr. Erhardts, zu sehr am Heroischen (womit man Gefahr läuft, Cäsar etwas ins Lächerliche hinüberzuspielen). Unter dieser Auffassung litt hauptsächlich die Gestaltung des Cäsar durch Hermann Weil, aber auch die Cornelia der Lydia Kindermann und der (noch unbeholfene) Sextus Oevregaards. Gut der grobschlächtige Ptolemäus des Mannheimer Gastes Fenten, ganz hervorragend die Kleopatra Frau v. Glehns. — Der Versuch, Kloses „Ilsebill" der Bühne wiederzugewinnen, erscheint hoffnungslos. Das köstliche Märchen vom Fischer un syne Fru wird hier von Wagnerschem Pathos völlig erdrückt. Die Abhängigkeit von Wagner geht bis zur Kopie des Waldvögleins und des singenden Ungetüms, ohne daß dessen Leidenschaft und dramatische Kraft erreicht wird. Wo sich Klose einmal selbständig macht, wie im zweiten Bild, zeigt sich seine undramatische Veranlagung: das Ensemble der Knechte und Mägde zerbröckelt und verliert sich in die Breite. Die positiven Qualitäten der Musik liegen in der sehr guten Melodieführung der Singstimmen und der ausgezeichneten Orchesterbehandlung. Das riesige Crescendo vom ersten bis zum vierten Bild verrät eine starke Klangphantasie, die sich am schönsten in den ersten Bildern zeigt, wo an Stelle der für den Höhepunkt aufgesparten Blechbläser das Klavier außerordentlich geschickt verwendet wird. Der Krebsschaden des Werkes ist die Parallelität im Aufbau der drei Verwandlungen, die die äußerlich gegebenen Kontrastwirkungen zunichte macht. Und dann: welche dramatische Leere in der Kirchenszene, die auch mit magischem Licht und viel Rauchentwicklung nicht zu verdecken war. Im übrigen suchte die an den musikalischen Stil gebundene Inszenierung und Regie (Dr. Erhardt) das Werk so lebendig als irgend möglich zu gestalten. Ein Mißgriff war freilich die „hochdramatische" Besetzung der Ilsebill, da Frl. Blomé der Charakterisierung ihrer Rolle alles schuldig blieb. Dagegen war der Fischer bei Windgassen gut aufgehoben. — Wie schade, daß die Schaffung dieser Märchenoper nicht gelang. Zwei Dinge fehlen, die das Märchen hat und die auch die Oper haben müßte: Volkstümlichkeit (sie wird im zweiten Bild erstrebt) und Humor. — Eine Aufführung der Entführung aus dem Serail litt unter dem nicht genügend aufeinander eingespielten Ensemble, dem noch dazu ein neuer Kapellmeister vorstand. Die Regie sollte hier endlich das rollende Leinwandmeer abstellen: Mozart verträgt solche Realismen nicht. Auch das an sich schöne Gartenbild drängt sich in seiner realistischen Buntheit zu selbständig hervor. Constanze und Belmonte sehr würdig durch Rh. v. Glehn (stimmlich in diesem bel canto nicht biegsam genug) und Windgassen, Blonde und Pedrillo nicht in allem befriedigend mit Frl. Bender (anscheinend fühlt niemand am Landestheater, daß man die Verpflichtung hätte, diese ungewöhnlich starke Bühnenbegabung vor dem Stimmverfall zu bewahren!!) und (dem hier doch zu hemdsärmeligen) Lohalm besetzt. Über Holtzens Osmin ist am besten zu schweigen. Einen derartigen Mangel an Humor und Komik hielte man kaum für möglich, wenn man ihn nicht von

Holtz selbst im Barbier von Sevilla übertroffen sähe (Basilio). Der aus Essen hierher berufene Kapellmeister Ferdinand Drost enttäuschte mich in der Entführung, setzte mich aber dann durch die Lebendigkeit und Farbigkeit einer „Barbier von Sevilla"-Aufführung in angenehmes Erstaunen. Er sollte sich nur die etwas äußerliche Methode abgewöhnen, zu breit einzusetzen, um dann den schnellen Endeffekt zu haben. Die Aufführung stand überhaupt unter einem guten, oder besser unter drei guten, jungen Sternen: dem bezaubernden Figaro Rolf Scharfs (mit einer unvergleichlich schönen Stimme!), der neuen Koloratursängerin Irma Roster, darstellerisch noch unbeholfen, aber stimmlich von ganz außergewöhnlicher Begabung (wie herrlich trägt diese glänzend beherrschte Stimme!) und dem charmanten Almaviva des darstellerisch wie gesanglich noch etwas unausgeglichenen Oevregaard. So hatte Swoboda allen Grund, vergnügt spielzuleiten und selbst alle Minen als Dr. Bartolo springen zu lassen. — Eine Undine-Aufführung sei wegen des sehr musikalischen, sich gut entwickelnden Baritonisten Fritz Schätzler erwähnt, dem es freilich für die Gestalt des Kühleborn noch an Kraft und starkem dämonischem Ausdruck gebricht. *H. H.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Dresden. *Heinr. Platzbecker* beging am 14. Oktober das 25jährige Jubiläum als Operettenkomponist. Seine Frühwerke „König Lustik" und „Jenenser Studenten" sind zwar kaum über Leipzig hinausgekommen, aber der „Wahrheitsmund" (Text von Adele Osterloh), der am 14. Oktober 1899 im Leipziger Stadttheater in glanzvoller Besetzung die Uraufführung erlebte, ging über mehr als 40 Bühnen. Es ist das Verdienst des Meißner Stadttheaters, diese Operette, die sich vielfach der Spieloper nähert, im letzten Winter (23. Dezember) dem Archivschlafe entrissen zu haben. Von neuem erwies das melodiöse Werk einige Monate später auch in Hildesheim seine starke Lebens- und Zugkraft. In dieser Spielzeit gelangt der „Wahrheitsmund", dessen Ouvertüre weite Verbreitung gefunden hat, in Plauen, Zwickau und anderen Städten zur Neueinstudierung. Platzbecker hat anderweit durch wirkungsvolle Männerchöre, so jüngst in Hannover („Der deutsche Rhein") seinen Namen bekannt gemacht.

*

Halle a. S. Der hiesige „Männergesangverein 1911" errang auf seiner Rheinreise mit einem Konzert im Kölner Gürzenich unter Leitung von Chormeister *Holm Nickol* glänzende künstlerische Erfolge. Das Programm berücksichtigte neben anerkannten Chortonsetzern wie Curti, Wendel, Möskes, Kaun, Krögel auch lebende Hallische Komponisten wie A. Rahlwes, P. Klanert, M. Frey und B. Heydrich. Solistisch waren an dem Konzert in hervorragender Weise die bekannte Sopranistin Else Pfeiffer-Siegel aus Leipzig und der bedeutende Cellist Fritz Schertel aus Bayreuth beteiligt. Als Begleiter war Paul Klanert (Halle a. S.) tätig.

*

Krefeld. Generalmusikdirektor Dr. *Rudolf Siegel* brachte am hiesigen Stadttheater mit ungewöhnlichem Erfolg *Gaetano Donizettis* komische Oper „Don Pasquale" zur Aufführung. Mit einigem Erstaunen hörte man diese ganz und gar nicht veraltete Musik, die in köstlicher Frische erstrahlte. Indessen bietet sie für die Aufführung so mancherlei Schwierigkeiten. Von der Fähigkeit des Dirigenten und der Intelligenz der Mitwirkenden hängt alles ab. Im kapellmeisterlichen Alltagsgeleise wird sie keinerlei Wirkung schaffen können. Jedoch in der Erfassung, wie sie Dr. Siegel bot, voll launiger Freiheit in der Temponahme, voll rhythmischer Feinheit und melodischer Verve, zündet sie und begeistert. „Don Pasquale" verdient ein recht langes Leben. *H. W.*

Küstrin. Unter der ausgezeichneten Leitung seines Dirigenten Rektor Joh. Hempel beschloß der Küstriner Oratorienchor die vergangene Spielzeit mit Händels Judas Makkabäus. Für den Totensonntag plant der Chor eine Aufführung des Mozartschen Requiems und der Krönungsmesse. Auch die Liedertafel Küstrin will aus dem alten Fahrwasser der Männergesangvereine heraus und übt zum 50jährigen Bestehen der Liedertafel im November: Allmacht und Hymne an die Musik von Lachner in der Orchestereinrichtung von Hermann Voigt, ferner das Wächterlied von Gernsheim, eine kleine Freimaurerkantate (Köch.-Verz. 623) von Mozart und Rolands Horn von Markull. Der unternehmende Chor steht unter Leitung von Hans Baudert.

*

Rostock. Bei dem von den städtischen Bühnen veranstalteten Norddeutschen Richard-Strauß-Fest kam „Schlagobers" zur Erstaufführung. Prof. Max Semmler hatte die Einstudierung übernommen. Als Gäste waren Ami Schwaninger, Iril Gadescow und 24 Tänzerinnen der Wiener Staatsoper erschienen, die neuen Kostüme waren nach Entwürfen von Emil Pirchan angefertigt worden. Das Orchester stand unter Leitung von Kapellmeister Schmidt-Belden. Der Erfolg war ein gewaltiger und am Schluß mußte Prof. Semmler mit den beiden Hauptgästen immer wieder vor dem Vorhang erscheinen. Das Norddeutsche Strauß-Fest klang mit dieser Aufführung glänzend aus.

BESPRECHUNGEN

Bücher

E. Rabich: Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Ein Wegweiser für ihre Behandlung, Heft 1. Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Vorliegendes Heftchen des bekannten Verfassers kommt gewiß einem Bedürfnis entgegen. Im ersten Kapitel, welches die Entwicklung der Sonatenform behandelt, weist er darauf hin, daß die Anfänge des Sonatenstils bis zu Scarlatti und seine italienischen Zeitgenossen zurückreichen, und daß sich Spuren davon auch in den Werken J. S. Bachs (italienisches Konzert) finden, wodurch der ganze Streit, ob wir die Sonatenform Ph. E. Bach oder Joh. Stamitz zu verdanken haben, hinfällig wird. Bei Mozarts Stellung zur Sonate wäre vielleicht noch zu bemerken, daß dieser (wie eben in der hier erwähnten Sonate in F dur) sich nicht immer an die herkömmliche Form hält, sondern in seinem überquellenden Melodienreichtum schon im ersten Teile zwischen Seitensatz und Schlußsatz eine neue Melodie einfügt, was ihm von manchen Musiktheoretikern sehr verübelt wurde. Ebenso wäre bei Beethoven wohl noch hinzuzufügen, daß erst bei ihm der Seitensatz in seiner musikalischen Stimmung zum bewußten *Gegen*satz des Hauptsatzes wird, und daß erst Beethoven bestrebt ist, seinen Sonaten eine einheitliche Idee zugrunde zu legen. Im zweiten Kapitel: Die Bedeutung der Volksweisen für die Entwicklung der Tonkunst gibt der Verfasser wohl sein Eigenstes, und auch das dritte Kapitel: Der Kampf um Wort und Ton in der Musikgeschichte, worin die Geschichte der dramatischen Musik von Äschylos bis Wagner kurz geschildert wird, bietet so viel des Interessanten, daß wir das ganze Heft allen Musikliebenden warm empfehlen können. *L. H.*

Musikalien.

Gar sehr verschieden ist, was in den letzten Jahren an neuer Sonatenliteratur entstanden ist. Die Sonate hat eigentlich am längsten den Einflüssen widerstanden, denen andere Kompositionsgattungen sich unterworfen haben und welche eine gründliche stilistische Umwandlung bedeuteten. Konservativer Sinn fand die Sonatenform als besonders geeignet, sich damit zu befassen, während kühnes Selbstbewußtsein oder auch vorwitzige Neue-

rungssucht sich lieber ein anderes Gebiet, als das der Kammermusik zur Betätigung aussuchten. Das wurde allmählich anders, aber trotzdem bildete, im großen ganzen betrachtet, die Sonate auch heute noch ein Bollwerk gegen die Versuche hitziger Sturmläufer und heute noch kann man sagen, daß in dem, der sich die Sonate wählt, um sich von seinen Ideen loszuschreiben, mehr Pietätsgefühl für überkommene Werte schlummert, als in seinem Kollegen, der gleich von Anfang an auf die dramatische oder auf die symphonische Musik loszielt, woselbst ihm alle Freiheiten zugestanden werden. Einen Nachteil hat freilich solche Anhänglichkeit zur Folge. Sie zeigt sich häufig in Verbindung mit einer gewissen Vorsicht, die wieder hemmend auf die Phantasie wirkt, die Schwungkraft lähmt und der korrekten Schreibweise Vorschub leistet. Bis zu einem gewissen Grade mag diese Beobachtung als auf die Violinsonate in H von G. Wille-Helbing, erschienen bei Hug & Cie., zutreffend gelten. Das Stück hat empfehlende Eigenschaften, aber zu wenig eigentlich geistvolle Züge, um sich einen dauernd festen Platz sichern zu können. Auch Emil Freys Violinsonate Op. 22 (Simrock) enthält nichts Überraschendes, sie scheint mir aber aus beständigerem Material geschaffen als die Willesche. Übrigens ist sie nicht mehr jungen Datums, weil schon 1909 geschrieben, was gewissenhaft angemerkt ist. In der Ausdehnung knapp gehalten, enthalten die einzelnen Sätze viel angesammelte Energie, es ist nicht die Sache dieses Komponisten, überflüssige Worte zu machen. Walter Lang findet für den ersten Satz seiner B dur-Violinsonate (Op. 8) den richtigen sonatenmäßigen Schwung. Er geht frisch ins Zeug und gönnt sich doch die Zeit, die zur Entwicklung der Themen nötig ist. Thematische Verwandtschaft der drei Sätze gibt dieser von Ries & Erler verlegten Komposition einen festen inneren Zusammenhang, der doch nicht aufdringlich hergestellt ist. Von Günther Ramin liegt eine bei Br. u. H. erschienene Violinsonate in C dur vor, die sich durch natürliche Haltung, gefällige Ausdrucksweise und melodische Güte in ihren beiden ersten Sätzen empfiehlt, während der Schlußsatz zuletzt in den trockenen Ton des Kontrapunktikers verfällt. Willy Rössel faßt den Stimmungsgehalt seiner Cellosonate in a moll (Br. u. H.) in die Überschriften „Kraft", „Liebe", „Freude" zusammen. Das ist einfach und treffend angedeutet, jedoch in der Ausführung nicht gleich glücklich gelungen, wenigstens kann man darauf hinweisen, daß die Verarbeitung des Volksliedes „Freut Euch des Lebens" nicht das beste Stück der Sonate ergeben hat. (Vor zwei Jahrzehnten hat Al. Obrist bei seiner Ouvertüre den gleichen Weg eingeschlagen, aber auch ihm ist es nicht gelungen, die weiche liedhafte Wendung den Zwecken der höheren Form dienstbar zu machen.) Auf gänzlich anderem Boden stehen wir bei Zoltan Kodaly. Seine Cellosonate Op. 4 besteht aus einer Phantasie voll eigentümlicher Klangreize und einem Allegro, in welchem ein Thema anscheinend slavischer oder magyarischer Abstammung hartnäckig wiederholt und abgewandelt wird. Geistvoll hingeworfene Bärentreibermusik! Seltsam nimmt sich das Duo Op. 7 für Violine und Violoncello desselben Komponisten aus. Geist, Raffinement und Keckheit wird man Kodaly unbedingt zugestehen, er kümmert sich aber den Teufel um unsere Ohren und verlangt unbesorgt Dinge, die nicht nur im Widerspruch mit allen Regeln stehen, sondern sich auch recht häßlich anhören. Schreibt immerhin Quinten und Quarten Ihr Herren Komponisten, aber macht nicht aus einem gelegentlichen Reizmittel durch Daueranwendung eine Folter! An die Ausführenden stellt diese Phantasie sehr hohe Ansprüche. Andere als Virtuosenhände müssen so etwas in Ruhe lassen, die Folgen müßten sonst schrecklich sein. (Kodalys Werke sind in der Un.-Edit. erschienen.) *Alexander Eisenmann* (Stuttgart).

*

Der *Verlag Gerdes* (warum muß es denn durchaus *Edition* Gerdes heißen?) legt aus einer Folge von praktischen Neuausgaben zunächst drei Hefte vor: Beethovens cis moll-Sonate (Op. 27 Nr. 2) und Liszts „Consolations" herausgegeben von Max van der Sandt und 40 ausgewählte Etüden von Cramer durch Dr. Walter Georgii. Während Georgiis Arbeit einwandfrei ist (die Fingersätze sind nach modernen Gesichtspunkten gegeben, so daß die Auswahl sehr empfohlen werden kann), erhebt sich bei der Ausgabe der Beethoven-Sonate durch v. d. Sandt mancher Widerspruch. Abgesehen davon, daß er seine Ansichten zu stark in den Vordergrund schiebt, ist die Umgruppierung der drei Stimmen im Allegretto willkürlich und unlogisch, denn nach dem Doppelstrich verdient gerade der Baß eine stärkere Profilierung. Nur *der* Bearbeiter ist gut, der sich nicht auf Kosten des Komponisten vordrängt; Männer wie Bülow und Busoni sind Ausnahmen, die ihre Berechtigung haben. Dagegen ist die Liszt-Ausgabe Sandts durchweg gut.

*

Im *Verlag Bratfisch* in Frankfurt a. O. (natürlich auch *Edition* Bratfisch!) hat *Theodor Prusse* Mozarts Klavier-Sonaten in sehr gediegener und für den Unterricht brauchbarer Form herausgegeben. Die Ausgabe enthält auch jene B dur-Sonate, die man in den Sammlungen der Sonaten für Violine und Klavier mit einer nicht von Mozart herrührenden Violinstimme findet. Wie schade aber, daß man sich nicht entschließen konnte, in den Heften „Klassische Meisterstücke" einmal Neues, Unbekanntes zu bieten. Was hier vereinigt ist, das findet sich eben auch in den Sammelheften zahlreicher anderer Verleger. So wäre einmal eine aus den gewohnten Bahnen lenkende Auswahl sehr erfreulich gewesen. Oder stellen die Salonstückchen Fritz Zieraus das Besondere der Sammlung dar? *L. U.*

*

Ossip Schnirlin: Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur. Verlag Schott's Söhne.

In fünf starke Bände zerfällt dieses Studienwerk. Wie der Untertitel besagt, handelt es sich um eine „Sammlung schwieriger Stellen der wichtigsten Violinkonzerte, Solostücke und Kammer-Musik-Werke". Der Herausgeber hält sich im ersten Band an die verschiedenen technischen Erfordernisse, welche für den rechten Arm und die linke Hand des Geigers die Hauptschwierigkeiten ausmachen und teilt sich darnach seinen Stoff in 15 Abschnitte mit annähernd 200 Beispielen ein. Die Auswahl ist, wenn auch meistens aus Bruchstücken bestehend, äußerst reichhaltig, sie bezieht sich auf die unterschiedlichen Stricharten, auf Triller, Doppelgriffe, Chromatik usw. und die Beispiele sind zumeist in chronologische Reihenfolge gebracht, so daß man immer ein ungefähres Bild von der Entwicklung des Geigensatzes auf dem einzelnen technischen Teilgebiete bekommt. — Der zweite, uns ebenfalls vorliegende Band holt sich sein Material aus der Kammermusik ohne Klavier. Der Weg geht vom Duo, Trio und Quartett bis zum Oktett für Streicher, die systematische Anordnung macht sich hier wenig oder nicht bemerkbar, weil der äußerlichen Einteilung nach der Besetzungsstärke der Werke gefolgt ist. Halten wir auch die Bezeichnung „Der neue Weg" in ihrer Bestimmtheit für etwas kühn — viele Wege führen auf den Parnaß und man darf ja nicht etwa glauben, die Benützung dieser Sammelbände erspare alle Etüdenliteratur — so freuen wir uns doch für den Violinspieler, daß dieser nun in gleichsam konzentrierter Pillenform alles das vor Augen hat und sich zuführen kann, was er sonst in gleicher Reichhaltigkeit schwerlich je kennen gelernt hätte. Denn wer hat schon in seinen Studienjahren einen Bestand von Musikalien im Besitz, so weit sich ausdehnend, wie er ihn hier findet? Von Corelli bis Strawinsky, von Bach bis Hindemith (daß sich die Feder nicht sträubt bei diesen willkürlich gewählten Beispielen!) was liegt da nicht alles dazwischen? Man wird Ossip Schnirlin das Verdienst lassen, daß er die Lücken mit seinen Proben gut ausgefüllt hat. *Alexander Eisenmann.*

Serge Bortkiewicz: 12 neue Etüden für Klavier zu 2 Händen Op. 29, Sonate für Klavier zu 2 Händen Op. 9. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Soeben sind 12 neue Etüden erschienen, welche sich den früher verlegten 10 Etüden nicht nur würdig anschließen, sondern auch diese in mancher Hinsicht übertreffen. Auch hier finden wir die bei den früheren Etüden gerühmten Eigenschaften, tiefes Empfinden, markante Themen, interessante Harmonisation und Technik. Die Etüden, die alle Titel haben, sind kleine programmatische Werke. Die Stimmung ist stets ausgezeichnet getroffen, so in den Etüden „Wer den Mondschein liebt", ferner bei den Titeln „Der Héros", „Falstaff", „Hamlet", „Der Philosoph", „Der Jongleur". Überall fühlt man Einflüsse von Liszt und Wagner, ohne daß Reminiszenzen vorliegen. — Die Sonate, die schon früher erschienen ist, gehört zu den bedeutendsten Werken in Sonatenform. Eine eigentümliche, weltenferne Verklärung zeigt sich in dem ersten und zweiten Satz. Bortkiewicz meistert die Form ausgezeichnet. Nirgends finden wir leere Stellen, alles ist mit einer Glut der Leidenschaft erfüllt. Wer warm fühlt, muß von dem Werke ergriffen sein. Auch die Technik, nicht allzu schwierig, ist hochbedeutend. Man fühlt, daß der Autor, ein ehemaliger Schüler meines lieben, so früh verstorbenen Kollegen Alfred Reisenauer, ein ausgezeichneter Klaviervirtuos ist. Mögen für den hoch veranlagten Komponisten, der fern der Heimat in bitteren Verhältnissen lebt, bald bessere Zeiten anbrechen! *August Stradal.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das Programm des Münchner Konzertvereins (Leitung: *Siegmund v. Hausegger*) sieht an zeitgenössischen Werken vor: *Baußnerns* IV. Symphonie, *Strauß:* Couperin-Suite, Vorspiel zu Guntram und Symphonia domestica, *Reger:* Sinfonietta und Hiller-Variationen, *Karl Bleyles* Ouvertüre „Reinecke Fuchs", *J. Kopschs* Klavierkonzert, *Paul Rehan:* „In memoriam", *Skrjabins* Le Poème d'extase, *Kaminskis* Introitus und Hymnus, *Hauseggers* Natursymphonie und Gesänge für Orchester von *Schjelderup* und *Rudolf Siegel.* Außer Hausegger werden *Hans Pfitzner* und *Rudolf Schulz-Dornburg* je ein Konzert leiten.

— Im Münchner Nationaltheater sind „Die vier Grobiane" von *Wolf-Ferrari* nach langer Pause mit großem Erfolg wieder aufgeführt worden. Sie werden auch vom Württ. Landestheater aufgenommen werden, das bereits „Susannens Geheimnis" und „Die neugierigen Frauen" erfolgreich herausgebracht hat.

— Der ausgezeichnete Geiger Prof. *Alexander Petschnikoff* hat ein nach ihm benanntes Quartett gegründet.

— *Felix v. Weingartner* hat eine neue Oper vollendet, die den Titel „Der Apostat" führt. Den Text hat sich Weingartner selbst geschrieben.

— Im IV. Symphoniekonzert des Württ. Landestheaters bringt *Carl Leonhardt* eine Symphonie in d moll von *Wilhelm Kempff* zur Uraufführung. Außerdem bietet er Mozarts Konzertante-Symphonie für Violine und Bratsche (Solisten Willy Kleemann und Hans Köhler) und die Haydn-Variationen von Brahms.

— Kapellmeister *Erich Ochs,* der bereits seit drei Jahren die Symphoniekonzerte in Cordoba (Argentinien) leitet, wurde von der argentinischen Regierung unter Verleihung des Titels Professor zur Leitung einer Chorschule im Rahmen der dortigen Universität berufen.

— Kapellmeister *Eugen Mal* vom Augsburger Stadttheater ist an das Stadttheater zu Würzburg berufen worden.

— *Erich Böhlke* ist als erster Opernkapellmeister ans Schwarzburgische Landestheater in Rudolstadt verpflichtet worden.

— *Robert Bückmanns* Serenade für Orchester und Sopransolo wird im November unter Prof. Abendroth im Gürzenich aufgeführt werden. In M.Gladbach wird dasselbe Werk unter Leitung des Komponisten gebracht werden. Das Sopransolo singt in beiden Aufführungen Gisela Derpsch (Köln).

— Zwei Berliner Klavierabende mit wertvollem Programm brachten dem jungen, aus Stuttgart gebürtigen Pianisten *Hermann Drews* starken Erfolg.

— Der österreichische Pianist Dr. *Fritz Paltauf* hat mit großem Erfolge bei Publikum und Presse in einem Konzert der Aschaffenburger Musikkultur (Leiter: Hermann Kundigraber) mitgewirkt.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— *Walter Braunfels'* Oper „Don Gil von den grünen Hosen" gelangt im Münchner Nationaltheater unter Robert Hegers Leitung zur Uraufführung.

— *Ernst Kreneks* szenische Kantate „Zwingburg" hat die Berliner Staatsoper zur Uraufführung gebracht.

— Im Anschluß an die Richard-Strauß-Festwoche der Sächs. Staatstheater gelangte am 2. November im Rahmen eines Gastspieles der *Schule Hellerau* die plastische Dichtung „Der Mensch und seine Sehnsucht" mit der Musik von Darius Milhaud zur reichsdeutschen Uraufführung. Die Leitung des Orchesters hatte Hermann Scherchen (Frankfurt a. M.) übernommen. In der Aufführung wirkten außer Valerie-Kratina die gesamte Tanzgruppe mit insgesamt 30 Schülern und Schülerinnen der Schule Hellerau mit.

— *Leos Janáceks* „Das listige Füchslein" hat das Tschechische Nationaltheater in Brünn (Dirigent Franz Neumann) aus der Taufe gehoben.

Konzertwerke.

— *Hans Pfitzner* wird in einem Konzert des Münchner Konzertvereins *Paul Rehaus* Orchesterwerk „In memoriam" uraufführen.

— In Stuttgart kamen die beiden neuesten Werke von *Paul Hindemith:* fünfstimmige Madrigale op. 33, nach altdeutschen Texten, durch die „Stuttgarter Madrigalvereinigung" (Dr. Hugo Holle) und „Die Serenaden", eine Kantate für Sopran, Oboe, Bratsche und Cello (nach romantischen Dichtungen) op. 35 durch Gertrud Hindemith (Sopran), Karl Riedel (Oboe), Paul Hindemith (Bratsche) und Rudolf Hindemith (Cello) zur Uraufführung.

— Der schlesische Komponist *Georg Kluß* hat einen a cappella-Chor „Requiem" (nach den Worten Hebbels) vollendet, der vom Meisterschen Gesangverein Kattowitz unter Leitung des Prof. Lubrich noch in diesem Herbste uraufgeführt wird.

— *Walter Niemanns* erste Klaviersonate (Romantische) Op. 60 kam in New York durch Edwin Hughes, einem der besten amerikanischen Pianisten, mit durchschlagendem Erfolg zur Erstaufführung, ebenso sein Zyklus „Japan" Op. 89 und das „Capriccio" Op. 90 durch Emmi Knoche in Braunschweig.

— Das Streichquartett Op. 9 „Zurück zur Musik" von *Rudolf Peterka* ist in Bremen durch das Schachtebeck-Quartett zur Uraufführung gekommen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Anläßlich des 150. Geburtstages *Spontinis* (14. November) wird das Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. vom 9. November ab eine „Spontini-Gedächtnis-Ausstellung" für mehrere Wochen veranstalten. Die Ausstellung wird u. a. Theater- und Konzertzettel, interessante Bilder, Handschriften des zu Majolati (Kirchenstaat) geborenen italienischen Meisters enthalten.

— Die Hauptversammlung des *Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer,* die vom 3.—6. Oktober in Dortmund stattfand, gestaltete sich zu einer eindrucksvollen Kundgebung.

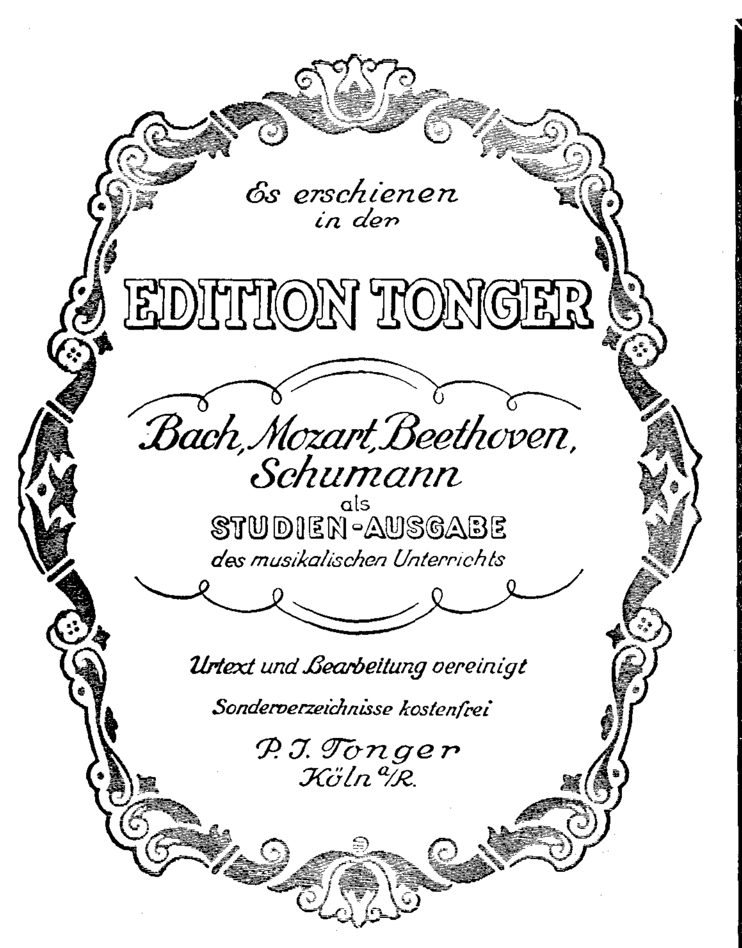
Der Verband, der fast 10 000 akademisch und fachlich gebildete Mitglieder zählt, hatte etwa 180 Delegierte aus allen Teilen des Reiches entsandt, darunter zahlreiche prominente Künstler wie Prof. Dr. Georg Schumann (Berlin), Prof. H. W. v. Waltershausen (München), Prof. Dr. H. J. Moser (Halle), Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug (Duisburg), Generalmusikdirektor Robert Laugs (Kassel), Prof. Josephson (Duisburg), Prof. Eduard Behm (Berlin), Maria Leo (Berlin), Dr. Elisabeth Noack (Darmstadt), Minna Ritz (Kassel), Prof. August Reuß (München). Gegenstand der Verhandlungen war vor allem der zu erwartende ministerielle Erlaß über die Neuregelung des Privatmusikunterrichtswesens in Preußen. Bei der Vorstandswahl wurde Komponist Arnold Ebel einstimmig zum I. Vorsitzenden wiedergewählt. Weiter werden dem Hauptvorstand angehören: H. W. v. Waltershausen, Carl Holtschneider, Maria Leo, Willi Rott, Minna Ritz, Prof. Eduard Behm, Prof. Dr. Georg Schumann, Otto Nikitits, Oskar Casterra, Max Pohl und Komponist Erich Anders. Zum Ehrenvorsitzenden des „Reichsverbandes" wurde auf Antrag des Hauptvorstandes einstimmig der bekannte Tonsetzer, Generalintendant Prof. Dr. Max v. Schillings gewählt. Bemerkenswerte Festkonzerte begleiteten die eindrucksvolle Tagung. Festdirigenten waren Wilhelm Sieben und Carl Holtschneider.

— Eine Bibliothek für moderne Musik wurde in Wien anläßlich des 50. Geburtstages von Arnold Schönberg unter dem Namen *Arnold-Schönberg-Bibliothek* gegründet. Die Bibliothek will eine Ergänzung der großen musikalischen Bibliotheken, speziell für die Musik der letzten dreißig Jahre sein. Durch die Einbeziehung von Partituren, von Orchesterwerken und Opern soll weiteren Kreisen das Studium von solchen Werken ermöglicht werden, die bisher fast völlig unzugänglich waren. Als Grundstock wurde der neuen Bibliothek eine Sammlung von mehr als tausend Bänden moderner Musikwerke aus der Wiener Universal-Edition zur Verfügung gestellt.

BEMERKUNGEN

— In der Besprechung der Gesamtausgabe der musikalischen Werke Nietzsches im 2. Oktoberheft schreibt Dr. *Max Unger*, daß der Herausgeber *Georg Göhler* für das Lied „Sonne des Schlaflosen" den Dichter noch nicht zu nennen vermag. Unser sehr verehrter Mitarbeiter August Stradal teilt nun mit, daß das Gedicht von Byron stamme und die Übersetzung von Ad. Böttger (erschienen bei M. Hesse in Leipzig).

— Man erlebt doch immer mal eine Freude im Rummel des Konzertbetriebes. Mir liegen einige Programmhefte der „Vereinigung der Musikfreunde" in Oberhausen (Rhld.) vor. Diese begnügt sich nun nicht, wie die meisten konzertgebenden Gesellschaften, eine Reihe von Konzerten mit „Kanonen" zu veranstalten, sondern sucht zielbewußt ihr Publikum in die vorgesehenen Werke einzuführen und darüber hinaus es in bestem Sinne zu erziehen. Wie beglückend, in so einem Programmheft zu lesen, daß „eine Wandlung in musikalischen Dingen mit der Gesundung der Hausmusik" anfängt. Und dann beherzigenswerte Sätze, wie eine Vertiefung des Geschmackes zu erreichen ist. Es bleibt aber nicht bei den Worten, sondern kommt auch zu Taten, wie eben diese Hefte zeigen. Ich nenne da nur die Veranstaltung einer „Musikwoche" (April 1923), die zur Belebung rechter Hausmusik Meisterwerke der Vergangenheit und neueren Zeit brachte.



Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 5

Von der Musik im alten Ägypten / Von Mathilde v. Leinburg

Bis in die Steinzeit reichen die Spuren vom Musiktreiben der Ägypter, dem ältesten Kulturvolke, zurück. Platon, ein Schüler von Sechnuphis in Anu (On, Heliopolis), sagt, daß die lange Zeit aufbewahrten und vermutlich bloß mündlich überliefert gewesenen altägyptischen Gesänge Schöpfungen der Isis waren. Von *geschriebenen* ägyptischen Jahrbüchern erzählt Platon erst aus späterer Zeit, die aber auch noch 8000 Jahre vor seiner eigenen Zeit zurücklag; sein erstes Wissen über das Vorhandensein von Musik im alten Ägypten reicht also in die mythische prähistorische Vorzeit zurück.

Wenn auch nicht dermaßen alt, so gehören doch die Reste ägyptischer Kunst, aus denen wir Heutigen alles, was wir über das musikalische Treiben der alten Ägypter wissen, entnehmen, zu den ältesten Wahrzeichen musikalischer Kultur. So findet man in den Grabskulpturen des Benihassam (2500 v. Chr.) eine Leier in der Form der griechischen Lyra. Im Grabe des Königs Rhamses III. (1180 v. Chr.) sieht man zwei Harfner mit 21saitigen Instrumenten stehen. Im Grabe des Ptahhotep kauert neben dem Harfenisten und dem Taktklatscher ein Flötenspieler. In einer „Die Flotte einer ägyptischen Königin" genannten Darstellung marschiert an der Spitze der Jungmannschaft ein Trompeter mit einem Blasinstrument am Munde, das genau wie die heutigen Trompeten aussieht. Von einem solchen Trompeter wird auf einem alten Papyrus gesagt: „Er quiekt den Mittag an".

Eine weitere Fundgrube ist für uns die bilderreiche Schrift der alten Ägypter, die Hieroglyphen. Die am öftesten auftretende Hieroglyphe ist das Bild einer sehr langhalsigen Laute mit vier sichtbaren Zapfen, woraus sich vier Saiten erklären lassen. Daß sie, sowie andere Saiteninstrumente, aus Holz hergestellt war, sagt das ihnen nachfolgende Deutbild, ein Holzast; ebenso wie den Blasinstrumenten ein darauf hinweisendes Deutbild, daß ihre Röhren dem Pflanzenreiche entnommen waren, folgt. Nicht alle Blasinstrumente sind aus natürlich gewachsenem Rohr gewesen; es gab auch solche aus künstlich gebohrten Röhren und aus hohlen Knochen. Ein Abbild der Laute taucht ja schon auf in dem in Hieroglyphen geschriebenen Namen der Stadt Memphis (Men-*nefer*, zu deutsch: „der schöne Sitz"). Mennefer war ursprünglich der Eigenname jener Pyramide, um die sich die neue Hauptstadt angesiedelt und sich nach ihr Memphis benannt hatte. Mit dem Worte *nefer* waren die Begriffe schön, gut, nützlich, tüchtig, angenehm, verbunden; da man unter dieselben Begriffe aber auch den Begriff der Laute und ihrer Töne zusammenfaßte, so wählte man das Bild der Laute, um diese Begriffe auszudrücken.

Als Symbol der Musik galt in der Hieroglyphenschrift ein tubaähnliches Instrument, das die Priester an den Mund setzten. Sehr häufige Hieroglyphen sind der Harfenspieler und die kauernde Frau, die die Handpauke schlägt. Auch wie die Trommeln ausgesehen haben, künden uns die Hieroglyphen; sie waren von länglicher Form mit gekreuzter, vermutlich aus Riemen bestehender Einfassung. Nach den solchen Hieroglyphen nachfolgenden Deutbildern waren sie mit Fell bezogen.

Im alten Ägypten gab es also an Instrumenten das Sistrum (man fand solche kürzlich im Grabe Tut-anchamons), die Laute, die Leier (in der Form der griechischen Lyra), die Harfe (ein dreieckig geformtes, langsaitiges — wie ja auch die griechische Phorminx langsaitig gewesen ist — aber auf einem Untersatze oder auf dem Boden aufstehendes Saiteninstrument), die Cyther (erst später aus dem Semitischen eingeführt, keineswegs an unsere Zither erinnernd, sondern — im Griechischen als Kithara überliefert — eher eine Art unserer Gitarre mit mandolineähnlichem Resonanzboden), das Nazachi (in seiner sprachlichen Deutung aus dem Koptischen und Semitischen auf ein hölzernes Fiedelinstrument schließen lassend, und, wie alle Saiteninstrumente, bloß zur Begleitung des Gesanges dienend), das Zazat (eine Art Mandoline mit hirnschalenähnlichem Resonanzboden), die Pfeife (Querpfeife und Panspfeife), die Schalmei, die Flöte, die Trompete (dem der Hieroglyphe folgenden Deutbilde nach auch bereits aus Metall verfertigt), die Pauke und die Trommel.

Die Instrumente spielten eine so große Rolle im Leben der Ägypter, daß sogar die Menschennamen darauf Bezug nahmen. Viele Männer hießen „Lautenträger". Eine äthiopische Königin hieß „Lautenschlägerin" („verursachend den Klang der Laute") und eine andere äthiopische Königin „Cytherspielerin". Gerne scheinen verschiedene Instrumente gleichzeitig verwendet worden zu sein; so existiert die Abbildung eines Musikquartetts und auch die eines Quintetts, aus Leier, Laute, Harfe, Doppelpfeife und Handpauke bestehend. Das Amt des Dirigenten übte der Taktschläger aus, der den Takt mit den Händen klatschte.

Den höchsten Rang in der Musik nahm der Gesang ein; der Sänger hatte sogar den Vortritt vor der ägypti-

schen Priesterschaft. Gesang bildete überhaupt einen wesentlichen Bestandteil des Tempeldienstes. Der „Obersänger der gütigen Gottheit", dessen Amt, wie man der Hieroglyphe auf einer Münchner Stele entnehmen kann, immer mit dem eines „Wedelträgers" vereinigt war, mußte zwei hermetische Bücher auswendig können, von denen das eine Hymnen auf die Götter, das andere eine Schilderung des königlichen Lebens enthielt.

Wie indes altägyptische Musik geklungen haben mag, das zu ergründen wird wohl kaum jemals möglich sein, wiewohl der ewig unstillbare Wissensdrang des Menschengeistes es zustande gebracht hat, altgriechische Musik dem Ohre vorzuführen, und in allerjüngster Zeit es einem Forscher, Prof. Dr. Kurt Sachs, sogar gelungen ist, babylonische Notenschrift zu entziffern. Von den alten Ägyptern aber ist ja keine Spur irgendeiner Notenschrift mehr zurückgeblieben.

Wer war jedoch die ägyptische Gottheit der Musik? —

Nach Plutarch war in der lange vor Theben und Memphis existierenden Urhauptstadt Ägyptens, Hermopolis, der Gott Dhuti-Hermes-Thot der Erfinder der Grammatik (der Schrift) und der Musik gewesen, und von den hermopolitanischen Musen hieß die eine bereits Isis. Man nimmt daher an, daß Hathor-Isis, die Gemahlin und Schwester des Osiris, die Göttin der Musik gewesen sei. Sie wird auch als Muse (Safech) bezeichnet. Auf einer alten Abbildung hat Hathor-Isis zu beiden Seiten, als Repräsentantinnen Ober- und Unterägyptens, je eine Harfenspielerin mit einer neunsaitigen Harfe, die mit den Händen, ohne Plektron, wahrscheinlich nur als Begleitung zum Gesang, spielen. Bei der einen steht: „Spielerin des Südens, Gebieterin der Stimmritze" und bei der andern: „Spielerin des Nordens, Gebieterin der Kehle". Hathor-Isis (die zu *einer* Göttin miteinander identifizierten zwei Göttinnen Hathor und Isis) der „Herrin des Harfen- und Leierspiels", war die Laute gewidmet und die Harfe, die fast immer mit einem Hathorkopfe verziert ist. Hathor-Isis hieß auch „Herrin des Sistrums", ein klapperblechartiges Schlaginstrument, das (nach Plutarch), die vier Elemente versinnbildlichende vier Querstäbe hatte. Durch das Schütteln des Sistrums wurde jede Unordnung verscheucht, mithin *Harmonie* geschaffen. Der „Göttin des Gesanges" brachte man Tribute dar aus allen Himmelsrichtungen. Der Ägyptologe Lauth meint hierzu, daß die Ägypter mit der bei Hathor-Isis überall wiederkehrenden Vierzahl vielleicht den Begriff der Harmonie des Akkordes: Grundton, Terz, Quint, Oktav ausdrücken wollten. (Soviel man übrigens von altägyptischer Musik weiß, so wurde mit Vorliebe die *kleine* Terz verwendet.) In den Hymnen an Hathor-Isis heißt es: „Wir bejubeln die Weltordnerin (Harmonie) ewiglich; wir musizieren vor deinem Angesichte, wir singen deinem Wesen: es erfreut sich dein Herz an unserer Leistung. Du bist die Herrin der Hymnen! Höre unsere Lobpreisungen! Unser Leierspiel gilt deinem Wesen, unser Tanz deiner Majestät! Du bist die Herrin des Sistrums, die Herrin des Jubels, die Gebieterin des Tanzes, die Gebieterin des Gesanges, die Herrin der Gaukelei, die gebietende Herrin des Pfeifens! — Kommt herbei und laßt uns ihr die Harfe und Leier ertönen machen, laßt uns ihr die Trommel und die Pauke rühren, ihr zu Ehren Gaukelei aufführen und tanzen!"

Dennoch hatte diese vielverehrte Göttin aller Lustbarkeiten (wie Lauth entdeckt und nachgewiesen hat), einen männlichen Nebenbuhler in bezug auf die Vorstandschaft der altägyptischen „Fantasia" (Belustigung mit Gesang und Tanz) und des Mummenschanzes, nämlich den selber musizierenden und deshalb „Meister der Töne" genannten Besa. Besa war der männliche Vertreter der Musik und des Tanzes sowie Hathor-Isis die Göttin dieser Künste war. Ihm unterstand jede Art von fröhlicher Gaukelei und musikalischer Lustbarkeit. In der ägyptischen Trauer- und Totenstadt Abydos hatte er ein gefeiertes Orakel, während im Osiris-Heiligtum zu Abydos weder Sänger, Flötenspieler noch Gaukler den feierlichen Riten je beiwohnen durften. Besa, der männliche Repräsentant der Musik und der Lustbarkeit, galt als Genius des Gaukelspiels, der Trunkenheit und der Völlerei, aber nicht als Gott. Erst viel später, in nachchristlicher Zeit, wurde diese ursprünglich aus Arabien verpflanzte, bildlich immer möglichst grotesk dargestellte Schalkgestalt zu einem lokalen Gotte gestempelt.

Das Leben der alten Ägypter kann also keineswegs so ernst und trübselig gewesen sein, wie es seiner vielen religiösen Feiern und seines schwermütigen Totenkultes wegen meistens gedacht wird. Herodot gibt eine ganz an unsere Bauernkirchweihen erinnernde Schilderung der ausgelassenen Festfreuden in Bubastis, wo in Ägypten so viel Wein getrunken wurde, als sonst das ganze Jahr über nicht. Ja, es werden wahrhaftig von jeher „lustige Musikanten" gewesen sein, die „einst am Nil marschierten"; war ihre oberste Göttin Hathor-Isis doch gleichzeitig auch die „Herrin des Rausches", überhaupt die „Herrin der Herrinnen! Denn ihr Abscheu ist das Hungern und das Dürsten: liebend ist unsere Herrin die Musik!"

DIE Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur; in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe enthält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht.

E. T. A. Hoffmann

Zur Geschichte von Clementis Sonatinen Werk 36

Von Dr. MAX UNGER (Leipzig)

Mit einem großen Fragezeichen muß ich diese Ausführungen beginnen: Gewiß wüßte der Leser gern etwas Genaueres darüber, wann Clementis 36. Werk, die berühmtesten aller je geschriebenen Sonatinen, verfaßt und veröffentlicht wurde. Daß das so schwer festzustellen, ist so eine kleine Ironie der Geschichte. Die noch zu seinen Lebzeiten im Londoner Quarterly Musical Magazine and Review erschienene Lebensskizze, die erste wichtige überhaupt, die zweifellos auf Clementis eigenen Mitteilungen fußt, gedenkt des Werkes überhaupt nicht. Der Tonsetzer gab wohl selbst zu wenig darauf. Während meiner Forschungen über ihn, deren erstes größeres Ergebnis das Buch „Muzio Clementis Leben" (Langensalza 1914, bei Hermann Beyer & Söhne) ist, habe ich für eine ganze Anzahl auch früherer Werke die Veröffentlichungszeiten feststellen können, weitere Forschungen über die Sonatinen werden wenig aussichtsvoll, wirkliche Ergebnisse, da ich glaube, die in Frage kommenden Quellen erschöpft zu haben, dem Zufall überlassen bleiben. An die Veröffentlichung des Werkes knüpften sich aber in der deutschen Presse z. T. recht unterhaltsame ausführliche Erörterungen, auf die einmal näher einzugehen es sich gewiß lohnt. Doch erst sei der Leser durch ein paar Zeilen an das Leben und Wirken des Sonaten-, Sonatinen- und Etüdenmeisters erinnert.

Muzio Clementi ist geboren wahrscheinlich am 24. Januar 1752 in Rom als Sohn eines Silberarbeiters für gottesdienstliche Kunstgegenstände; seine Mutter Madeleine war eine geborene Kayser, also wohl deutscher (oder schweizerischer) Abkunft. Schon in frühesten Knabenjahren erhielt er Musikunterricht bei tüchtigen Meistern wie Buroni, Cordicelli, Santarelli und Carpini, und wurde schon mit neun Jahren zum Kirchendienste als Organist herangezogen. Den erst Vierzehnjährigen nahm der vielseitig gebildete Peter Beckford mit auf seine Besitzung Fonthill Abbey in Dorsetshire in England, wo sich Muzio bis 1770 anscheinend ohne Lehraufsicht aufs fleißigste weiterübte. Dann ließ er sich als Klavierspieler, -lehrer und Tonsetzer in London nieder, längere Zeit auch als Cembalist an der italienischen Oper und später in Konzerten tätig. 1781 bereiste er das Festland, ging in Wien aus einem Wettspiel mit Mozart ehrenvoll hervor — natürlich, ohne diesem musikalisch den Rang ablaufen zu können. Seine neuerlichen Reisen 1782 und 1784 wurden wohl hauptsächlich wegen einer jungen Dame aus Lyon unternommen, die er sogar nach der Schweiz entführte. Seitdem blieb er bis 1802 in London, beteiligte sich 1798, etwa zu einer Zeit, wo er sich vom öffentlichen Spielen zurückzog, an dem Verlagshause Longman & Broderip, das im nächsten Jahre in „Longman, Clementi & Co." umgewandelt wurde, aber schon Ende des Jahres oder Anfang 1800 Bankrott machte. Nun trat Broderip aus, und Clementi errichtete das Geschäft auf einer neuen Grundlage mit einer ganzen Reihe von Teilhabern, deren wichtigste zwei Brüder Collard waren. Lange Jahre — mindestens von 1805 bis 1820 — zeichnete die Firma mit Clementi & Co., jedoch seit dem Tode Clementis (10. März 1832) bis heute mit Collard & Collard. Gegenwärtig betreibt die Firma nur noch die Musikinstrumentenfabrikation. Den geschäftlichen Dingen galten in der Hauptsache auch Clementis fernere Reisen, obgleich er, wo es die Zeit gestattete, auch schöpferisch tätig war, unterrichtete, ja sogar Schüler wie Field, Zeuner, Ludwig Berger und August Alexander Klengel mit sich führte. In den Jahren 1802—1810 besuchte er u. a. Paris, Wien, Petersburg, Zürich, Berlin, Rom, Neapel. Der Zweiundfünfzigjährige verheiratete sich mit Karoline Lehmann, der jugendlichen Tochter eines Berliner Kantors, verlor sie aber schon nach Jahresfrist. Mit Beethoven knüpfte er 1807 in Wien geschäftliche Beziehungen an. Von kürzeren Reisen nach Paris, Frankfurt, München, Leipzig, Wien usw. abgesehen — diese waren gleichfalls hauptsächlich geschäftlicher Art —, lebte er hinfort in London, bis er sich gegen Ende seines Lebens auf seinem Landsitz Evesham (Worcester) ansiedelte, wo er am 10. März 1832 wohlbegütert verstarb. Nachkommen von ihm leben noch heute. Die Söhne seiner Tochter Susanna, die sich mit einem Reverend John Smith verheiratete, nannten sich Clementi-Smith, ein Name, der noch jetzt in London und im weiteren England und Amerika vorkommt.

Clementi hat über 100 Sonaten geschrieben, davon die knappe Hälfte mit obligaten Tonwerkzeugen, den Gradus ad Parnassum (die drei Bände erschienen 1817, 1819 und 1825), eine kurz gefaßte Klavierschule und verschiedene sonstige zwei- und vierhändige Klavierwerke, sowie eine Anzahl Symphonien, wovon zwei in Stimmen erschienen sind.

In den Ausgaben der Werke Clementis, besonders derer, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, herrscht eine geradezu babylonische Verwirrung. Niemand hat es bisher unternommen, den verwickelten Knäuel zu entwirren. Es ist noch nicht einmal abgemacht, ob Clementi es manchmal mit den Werkzahlen selbst ganz genau nahm; möglicherweise ließ er sie auch nicht immer ganz streng aufeinanderfolgen (wie das ja auch heute noch oft aus bestimmten Gründen geschieht), ja vielleicht hat er selbst manchmal ein paar

verschiedene Werke mit derselben Zahl veröffentlicht. Die Verleger taten — versehentlich oder absichtlich — das übrige in der falschen Angabe solcher Zahlen, und nun schon gar die Nachstecher [1], denen es ja oft geradezu darauf ankam, die Titel so zu verstümmeln, daß eine Nachprüfung schwer wurde. (Übrigens war damals der Nachstich nicht strafbar.) Gewiß waren auch Verleger an der Arbeit, die Clementi, wie anderen Tonsetzern von Rang, Werke unterschoben. Endlich ist hier und da mit offenbaren Druckfehlern zu rechnen. Für alle diese Möglichkeiten von Wirrnissen ist das 36. Werk geradezu ein Schulbeispiel.

Um die Zeit der ersten Veröffentlichung dieses Werkes festzustellen, wird man erst einmal auf die Mitteilung der genannten Lebensskizze Wert legen müssen, daß Clementi sein op. 40 schon veröffentlicht hatte, als er im Jahre 1802 neue Reisen unternahm. Über seine Veröffentlichungen zwischen 1792 und 1798, wo man keine Berichte und Anzeigen in Musikzeitschriften findet, ist äußerst wenig bekannt geworden. Mitte 1792 findet man in der „Musikalischen Korrespondenz“ (Speier) sein 28. Werk (3 Sonaten mit Violine und Violoncell), das wohl noch nicht lange erschienen war, besprochen, gegen Ende 1798 drei von Johann André in Offenbach veröffentlichte Kloviersonaten in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“. Stutzen muß man freilich, wenn man im März des folgenden Jahres ebendort aus dem Pleyelschen Verlag in Paris besprochen findet: Six nouvelles Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte . . . Oeuvr. 39. Freilich vermutet die Zeitung selbst nichts Gutes: „Man muß eilen, das deutsche Publikum vor diesem schändlichen Betruge zu warnen. Nicht eine Note darin kann Clementi geschrieben haben; es ist die elendste Leyer- und Bierhausmusik. Solche Versündigung gegen einen noch *lebendigen* Künstler ist Rec[ensenten] noch nicht vorgekommen.“ (Daß man sich von einem solchen Urteile nicht beeinflussen lassen darf, werden die späteren Ausführungen lehren.) Nun muß man wissen, daß Clementi Mitte 1799 bestimmt, also wahrscheinlich auch schon mindestens ein halbes Jahr vorher mit Pleyels in Paris in geschäftlicher Beziehung stand; auch erwähnt Gerber in seinem Neuen Lexikon (1812) unter der Werkzahl 39 „London bei ihm VI grand Lessons, Book 1“, die sehr wohl Sonaten gewesen sein können. Um den Forscher ganz hilflos zu machen, findet man aber das oben erwähnte Werk nicht nur im Jahres-, sondern auch im Gesamtregister der Zeitung als „Sonatinen“ näher bezeichnet. Sollte es sich um die Sonatinen W. 36 oder 38 gehandelt haben? Beinahe möchte man die zweiten annehmen, denn bei Gelegenheit der Zurückweisung der ebenfalls verdächtigenden Besprechung von zwölf Walzern Clementis kommt der Frankfurter Musikalienhändler Gayl in Kürze mit auf die „6 Sonatinen Op. 38 [so!]“ aus Artarias Verlag, die ich überhaupt nicht in der Zeitung erwähnt finde, zu sprechen. Es lohnt wohl, diese ganze „*Nachricht*“ im Intelligenzblatt der gleichen Zeitung vom Juni 1799 zu lesen:

„In dem 33ten Stück der Musikalischen Zeitung sind Clementis Walzer angezeigt und die Hrn. Artaria u. Comp. ziemlich als Verleger mitgenommen. Nicht diese Musikhandlung ist der erste Herausgeber. London ist der erste Ort, wo dies Product erschienen ist, auch Hr. André in Offenbach hat dies Werk gestochen und dann erst die Hrn. Art. u. Comp.; ich höre auch, daß es in Berlin soll gestochen werden. In Paris sind diese Walzer auch gedruckt. Der Londner Verleger, da ich das Original nicht bey der Hand habe, ist mir entfallen.

Auch die 6 Sonatinen Op. 38 sind zuerst in London gedruckt: dort muß also der gesucht werden, so Clementi's Namen mißbrauchet. Die Schuld der ersten Herausgabe kann daher nicht Hrn. Art. u. Comp. zur Last gelegt werden. Gayl.“

Die Sonatinen W. 36 findet man im ersten Jahrgang 1798/99 überhaupt nicht erwähnt. Wir dürfen wohl annehmen, daß sie regelrecht zwischen dem 35. und 37. Werke (Sonaten) erschienen sind, also vermutungsweise 1797. Kurz vorher wird Clementis „Klavierschule“, seine „Einleitung in die Kunst das Pianoforte zu spielen“, wozu die Sonatinen ausdrücklich die Ergänzung bilden sollten, anzusetzen sein; als deren Erscheinungsjahr wird zwar das Jahr 1801 überliefert; doch wird das nur auf die deutsche Übersetzung zutreffen.

Tatsächlich wurden die Sonatinen W. 36 [1] — wenn die Annahme richtig ist, daß sie schon einige Jahre vor 1800 erschienen — ziemlich spät in Deutschland bekannt. In London waren sie offenbar in verschiedenen Ausgaben erschienen als „Progressive Lessons, fingered and not fingered“ (Gerber 1812). Daß nicht so bald das Bedürfnis war, sie auch anderwärts zu drucken, lag vielleicht gerade an ihrer Eigenart: Von Clementi erwartete man damals ebensowenig Walzer wie leichte Klavierstücke, sondern vornehmlich große Sonaten.

So knifflig und tiftelig diese Ausführungen über die Entstehungszeit der ersten Sonatinen sind, so unterhaltsam wird der folgende Teil unserer Betrachtungen, der über ihre Einführung in Deutschland Aufschluß bieten soll. Es ist mir anscheinend gelungen, das Allerwichtigste darüber, so entlegen manches auch war, aufzustöbern.

[1] Hier seien die hauptsächlichsten Verleger angeführt, deren Ausgaben zeitgenössischer Clementischer Werke im allgemeinen als rechtmäßige gelten dürfen: Longman & Broderip, Clementi & Co., J. Pleyel, Erard, Breitkopf & Härtel, Hoffmeister & Kühnel, C. F. Peters, Artaria & Co.

[1] Mit der Werkzahl 36 sind außerdem noch erschienen: 3 Trios, 1 Sonate, Capricen, 3 grandes Sonates!

Der Leser bekomme am besten das Nötige im Wortlaute der Zeitungen und Zeitschriften, die darauf eingegangen sind, unter die Augen gehalten. Der Bemerkungen darüber bedarf es nicht viele.

Carl Spazier, der damals bekannte Philosoph, Kritiker und Tonsetzer, erklärt in der „Zeitung für die elegante Welt", als das Werk eben bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig erschienen war (Nr. 86 vom 19. Juli 1803), als erster kurz und bündig:

„Die soeben im Leipziger Bureau de Musique erschienenen:

Six Sonatines progressives pour le Piano Forte composées et doigtées par Muzio Clementi (1 Rthlr.) als Supplement zu seiner ‚Einleitung in die Kunst das Klavier zu spielen' können *unmöglich* von Clementi seyn; sie sind dazu viel zu schlecht."

Der Verlag meint, das nicht auf sich und Clementi sitzen lassen zu dürfen, und wendet sich dagegen genau eine Woche später im Intelligenzblatt der gleichen Zeitung:

„Dieses nützliche Werk kündigte Clementi im Englischen Original seiner Pianoforteschule als ein Supplement an, unter dem Titel: Six progressive fingered Sonatinas, und gab sie in seiner Handlung heraus. Hievon besitzen wir die Englischen Originalauflagen.

Wenn ein *Clementi* Sonatinen für Anfänger schreibt, so werden sie diesen gewiß ein angenehmes Geschenk seyn; um so mehr, da es so wenig leichte gefällige und zweckmäßige Sonatinen mit *richtiger* Applikatur gibt. In wie fern der Autor seinen Zweck erreiche, ein neues Hilfsmittel zum Unterricht zu liefern, und warum er diesen Anfangsstücken gerade diese Form gab, überlassen wir erfahrenen Musiklehrern zu beurtheilen. Dieses sei zugleich unsere Antwort für den Herrn Redakteur der Z. f. d. e. W., welcher jüngst vermutete, daß wir dem *würdigen Clementi* ein fremdes Werk unterzuschieben fähig sein könnten.

Bureau de Musique
Hoffmeister und Kühnel."

Doch schon im Hauptblatte der gleichen Nummer die Erwiderung der Schriftleitung als „*Note*":

„Das Bureau de Musique in Leipzig beruft sich in dem heutigen Intelligenzblatte auf Clementi's Original (was denn? Handschrift? oder englischen Stich?) von den Sonatines progressives, . . . die ich in No. 86 d. Z. mit völliger Überzeugung für *schlecht*, also natürlicherweise Clementi *untergeschoben* erklärt habe. Daß dies letztere von dem Bureau selber geschehen sei, ist nicht gesagt worden; in England wird man eben auch wie bei uns, die kleinen Künste kennen, die man aus lukrativen Absichten mit dem Namen berühmter Männer treibt. Aber ich bleibe bei meiner Behauptung und erwarte von der Musikhandlung, daß sie den Beweis führe, 1) daß diese Schmieralien [!] — etwas Besseres sind, und 2) daß Clementi der Verfasser und Herausgeber davon sei."

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung ist auf das Werk überhaupt nicht eingegangen, vorausgesetzt, daß die erwähnten sechs Sonaten nicht damit gemeint waren. Dagegen meldete sich die bekannte „Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung", die sich ab und zu auch mit Notenbesprechungen abgab, in ihrer Nr. 28 vom 2. Februar 1805 ausführlich zu Worte. Diese, mit „Ci." unterzeichneten Zeilen müssen wir ihres belangvollen Inhaltes halber hier ganz lesen:

„Einem deutschen musikalischen Publicum, das in der großen Bachischen Schule und in den Werken der aus ihr hervorgegangenen Meister von Mozart bis zu Türk das Größte und Brauchbarste, ja alles hat, was je eine Kunstschule bezweckt und geleistet; dem sollten solche ausländische Producte, wie diese Sonatinen sind, weder im Original noch im Nachdruck vorgelegt werden dürfen. Man kann sich nicht leicht etwas leereres, zur Bildung des Ohres und der Hand unzweckmäßigeres denken als die ersten dieser Sonatinen sind. Die folgenden werden etwas besser; doch haben auch sie gar nicht den wahren Charakter von leichten und gefälligen Übungsstücken, die zur Fassung und kunstmäßigen Ausübung größerer ächter Claviersachen vorbereiten und heranbilden könnten. Fast in allem sieht man nur etwas gemeines und scelettartiges, dem Fleisch und Haut zur Bekleidung fehlt. Der zweystimmige Satz ist selten ein wahrhaft zweystimmiger Satz, dessen melodische Folge die Fülle des drey-, vierstimmigen Satzes entbehrlich macht. Hier erfordert er fast immer die dritte, oft sogar die vierte Stimme, wenn zwischen dem Discant und dem ihm beygefügten Baß keine unangenehme Leere bleiben soll. In Beziehung auf den Vortrag sind sie eben so wenig mit Überlegung und Verstand gemacht. Gleich in den ersten leichtesten sind Fermaten und melodische Übergänge angebracht, die nur mit Geschmack vorgetragen etwas gelten. Oft ist die Behandlung der Harmonie und des Rhythmus sogar uncorrect [!], und so können sie das zarte Ohr des Zöglings verderben, wie die ewigen Harfen- und Trommelbässe, von denen keine einzige Stimme frey, und mit denen die fünfte sogar ganz angefüllt ist, sicher die linke Hand verderben werden. Diese ist in vorliegenden Sonatinen überhaupt so vernachlässigt, daß bei der übertrieben genauen Fingersetzung für die rechte Hand, für die in den ersten Sonatinen, sehr überflüssig, bey jeder Note ihr Finger steht, an die linke Hand gar nicht gedacht worden ist; außer ein paarmal bey Accorden, die niemand auf andere Weise nehmen würde, als da vorgezeichnet steht.

Rec[ensent] bezweifelt, daß diese Anfangsstücke wirklich von dem großen Meister sind, dessen Namen sie tragen: Der Meister müßte sich denn jetzt fürs Geld zur flüchtigen Handarbeit herablassen. — Allein in dem Falle, daß sie wirklich von Clementi seyn sollten, so gäben sie einen neuen und deutlichen Beweis, daß das Leichte oft am schwersten zu machen ist, und daß man mit einer reichen Phantasie, mit lebhaftem Gefühl, bey großer praktischer Virtuosität, wohl auffallende, imponierende Kunst-Werke hervorbringen kann, ohne gründliches Studium und sichern Geschmack aber auch nicht das kleinste Werk ganz rein correct und zweckmäßig zu machen im Stande ist. Von unsern neuesten Musikverlegern wäre übrigens zu wünschen, daß, wenn sie es auch schon unter sich als recht und erlaubt annehmen, daß einer des anderen Kohl aufwärmt und den kalten Braten wieder warm einschneidet, sie uns doch nicht alle Brocken, die von der großen Herren Tische fallen, so ohne Wahl und Unterschied immer wieder auftischen möchten."

Das ging dem jungen aufstrebenden Verlage — er war erst 1800 gegründet — denn doch wider den Strich: Er wandte sich an Clementi selbst und rückte dann mit seinem Trumpf im „Kaiserlich privilegierten Reichsanzeiger" vom 28. Juli des gleichen Jahres (Nr. 198) heraus. Unter der Anzeige des Werkes, die zugleich betont, daß die „Applikatur auch von Clementi" sei, heißt es:

„Aus Achtung gegen das musikalische Publikum, und vorzüglich zur Belehrung des Recensenten, welcher in der Jenaischen Literaturzeitung obiges Werk für untergeschoben oder doch des Komponisten unwerth auszugeben sucht, diesem bekannten gründlich gebildeten Genie sogar gründl. Studium abspricht, endlich auch auf uns, als Verleger dieser Sonatinen, ein gehässiges Licht fallen läßt, theilen wir bloß Clementi's eigenhändigen Brief mit, den er über diese Son. uns geschrieben hat.

Leipzig. Hoffmeister et Kühnel.

„Messieurs!

Ayant parcouru l'oeuvre de Sonat. progress. Oe. 36 en question, je prononce, qu'elles sont de ma composition. Ainsi le nez de M.— se trouve un peu en defaut. Je les ai composées pour les enfants; et c'est chercher midi à quatorze heures, que de pretendre trouver dans un tel ouvrage des efforts de génie ou profondeur de science etc.

Muzio Clementi."

Als die abschätzige Besprechung des Werkes in der Jenaischen Literaturzeitung erschien, war Clementi für den Verlag jedenfalls noch unerreichbar gewesen. Er hatte Ende September 1804 von Berlin aus seine Hochzeitsreise nach der Heimat Italien angetreten. Die Rückkehr wird gerade in den Februar 1805 gefallen sein, und dort, in Berlin, wird ihn der Verlag auch ausfindig gemacht haben.

Nach der Veröffentlichung der Zeilen des Tonsetzers scheint keine Besprechung mehr in den öffentlichen Blättern gekommen zu sein. Das Werk eroberte sich trotz der abschreckenden Beurteilungen, die aber sicher bald vergessen waren, die ganze Welt, soweit sie überhaupt Klavier spielt; es ist wohl das meistgespielte und meistgedruckte der ganzen Musikliteratur geworden.

Waren denn aber die damaligen Kritiker wirklich allesamt „musikalische Trottel"? Zu ihrer Ehrenrettung schließlich noch das Urteil, das Gerber nur sieben Jahre später in seinem Neuen Lexikon über die Sonatinen fällte — die einzige „gute Kritik" von damals, die mir bekannt geworden ist:

„Diese so ganz ungekünstelten, freundlichen, muntern und frohen Klavierstücke dienen eben so gut dem alten Kunstfreunde zur Aufheiterung, als dem jungen Dilettanten zur angenehmen Unterhaltung."

Wenn man dazu noch den erzieherischen Zweck ins Auge faßt, ist damit der richtige Standpunkt gefunden, von dem aus ja schon Clementi selbst das Werk betrachtet wissen wollte.

Felix Draeseke / Von Georg Seywald

Ein mit Unrecht vergessener Großmeister deutscher Tonkunst

Das Musikjahr 1924 steht wesentlich im Zeichen des großen österreichischen Symphonikers Anton Bruckner, da der 4. Sept. die hundertste Wiederkehr seines Geburtstages war. In allen Teilen Deutschlands haben die berufenen Hüter und Pfleger der deutschen Tonkunst ihre ganzen Kräfte in den Dienst seiner Muse gestellt und damit unserem wild gärenden Geistesleben urwüchsige, naturhafte Säfte zugeführt. Jeder echte Freund seines Volkes kann nur sehnlichst wünschen, daß die vielen „Bruckner-Feste", die ja nicht allein auf die wenigen großen Musikzentren beschränkt blieben, einen Sieg Brucknerschen Geistes auf ganzer Linie, in allen Volksschichten — auch in der Provinz — errungen haben. Möchten, überzeugt von der ethischen Kraft der Musik, die deutschen Kultusministerien nicht die Hände in solchen Fragen müßig in den Schoß legen, sondern richtunggebend eingreifen in der Erkenntnis, daß unser Volk nicht einseitig — nur Wirtschaftspro-

bleme! — zum Gesundungsprozeß gebracht werden kann, daß die Lösung kultureller Probleme vordringlicher ist.

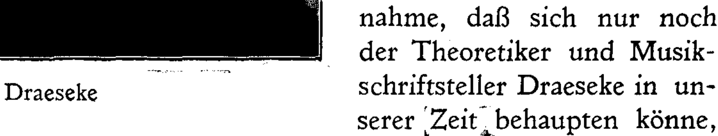
In das nächste Jahr (7. Oktober 1925) fällt der Geburtstag eines deutschen Meisters, den die Muse in der gleichen verschwenderischen Fülle wie Bruckner mit Gaben ausstattete und der — vielseitiger als Bruckner — alle Gebiete der Komposition mit dauernden Erfolgen bebaute: im nächsten Jahre gilt es *Felix Draesekes* 90. Geburtstag würdig zu begehen, ihn und seine stolzen Werke endlich seinem Volke zu geben.

Das Erscheinen einer kleinen Studie, deren sympathischer Zweck die Wachrufung des Interesses für Draesekes Kunst ist, veranlaßt mich, den „Ruf nach Draeseke" schon heute zu erheben. Ein Jahrzehnt ist bereits seit des Künstlers Tod verronnen — am 26. Februar 1913 schloß er in Dresden, wo er seit 1876 als gesuchter, bewunderter Theorielehrer eine äußerst fruchtbringende Tätigkeit entfaltete, für immer seine Augen — und noch immer harren die „Lebenserinnerungen" und die Biographie der Drucklegung. Diese betrüblichen Tatsachen sind der Verbreitung von Draesekes Kunst sehr nachteilig; denn man kennt — zumeist nur den konkurrierenden, die Reklametrommel laut rührenden Gegner und huscht an Draesekes stiller Größe scheu vorüber. Und doch ist es die Pflicht deutscher Musiker, dem Beispiele dahingegangener und noch lebender Musikführer — Hans v. Bülow, Arthur Nikisch (welcher sich noch kurz vor seinem Tode für Draesekes „Tragica" einsetzte), Fritz Steinbach, Bruno Kittel (1912 Uraufführung des „Christus") — folgend sich des Erbes Draesekes anzunehmen; denn, befaßt man sich in eindringlicherer Weise mit dem humorvollen, gemütstiefen, kraftstrotzenden Mitteldeutschen, so erkennt man immer klarer, daß Draesekes Tonsprache auch heute nicht als verblaßt erscheint, daß der Ideengehalt und Formenreichtum seiner Werke (verbunden mit einer souveränen Kompositionstechnik) auch in der Gegenwart zu fesseln vermag.



Felix Draeseke

Draeseke nahm freudig die technischen Errungenschaften seiner Zeit (Liszt, Wagner, Neudeutschen!) an. Seine kraftvolle, willensstarke Persönlichkeit trug ihn aber empor über das Niveau eines nur interessanten Epigonentums. Er war eine Persönlichkeit, die seiner Zeit und seinem Volke — aber nicht nur der mitlebenden Generation, sondern auch den kommenden Geschlechtern — etwas zu sagen hatte, die aus Eigenem schöpfte. War er auch keine ausgesprochene Kämpfernatur, so vertrat er doch jederzeit — in Tat und Wort — den einzig fördernden Standpunkt gesunder, auf Tradition und Sittlichkeit beruhender Evolution. Er war eher alles denn ein Reaktionär, lehnte er auch revolutionäre konfuse Bestrebungen mit aller Schärfe ab. Seine geistvolle, sachliche Kritik galt der extremen Rechten so gut wie der extremen Linken. Wenn wir heute, nach 18 Jahren, seinen im Verlag Grüninger (Stuttgart) erschienenen Mahnruf: „Die Konfusion in der Musik" in objektiver Wertung mit unserer Zeit, mit den Gedanken, welche z. B. von Waltershausen in seinen vortrefflichen stilistischen Studien „Siegfried-Idyll", „Zauberflöte", „Freischütz" usw. entwickelt, vergleichen, so müssen wir überrascht zugeben, daß die Zeit nicht über Draeseke hinwegschritt, sondern ihm in vielem schon heute zustimmte.



Verfehlt ist aber *die* Annahme, daß sich nur noch der Theoretiker und Musikschriftsteller Draeseke in unserer Zeit behaupten könne, der Komponist Draeseke auf einem längst überwundenen, unmodernen Standpunkt sich befände. Nein! Die Zeit des Komponisten Draeseke soll erst anbrechen. Draeseke verleugnet — nach eigenem Zeugnis — in keinem seiner Werke seine Zeit; er erlebte sie, sich mit ihr auseinandersetzend. Dabei blieb er nicht in der Anschauungsweise der Neuromantiker und der Neudeutschen befangen, sondern gelangte, durch diese schreitend und sich an Bach und das klassische Ideal anlehnend, zu neuen, selbständigen Bahnen. Darum atmet Draesekes Tonsprache die überzeugende Kraft einer ganz starken Individualität, ist ihr lauteres Ethos von einer stillen, einfach-natürlichen Größe, entsprungen dem reich sprudelnden Quell einer im Kampf des Lebens gereiften, erhabenen Weltanschauung.

Ich möchte seine gigantische Tragica, der Bülow und Nikisch zum Siege verhalfen, die *moderne klassische* Symphonie — sie entstand vor 40 Jahren — taufen, welche die, von dem zukunftsblickenden v. Waltershausen angekündigte nahende klassische Periode würdig einleitet! Wahrlich! ein erhabenes Portal zum neuklassischen Kunsttempel hat Draeseke mit seiner Tragica, seinem persönlichsten Werke, aufgerichtet.

Draeseke wurzelt ferner im „*Nationalen*". David Strauß prägte den Satz: „Nur am Nationalgefühl rankt man sich empor zum Menschheitsgefühl". Leider hatte hiefür die verworrene Zeit der Internationale mit ihren blut- und saftlosen Treibhauspflanzen kein Verständnis und darum kommt es, daß Draesekes erhabenstes, reifstes, abgeklärtestes Werk: das Mysterium „Christus" — von den Aufführungen 1912 abgesehen — bis heute schlummert. Nur ein *einziger* deutscher Komponist erkannte blitzartig die dem Werke innewohnende Bedeutung und eigenartige Größe: Cyrill Kistler, welcher seine Begeisterung in die treffenden, inshaltsreichen Worte kleidete: „Kiel schrieb einen protestantischen, Liszt einen katholischen, Rubinstein einen jüdischen Christus. Sie aber (Draeseke) schrieben den kulturellen Christus, den Christus der Menschheit und das ist Ihr kolossales Verdienst!" — Draeseke sprengt in seinem Christus die nationalen Schranken, greift ein in die Kultursphäre der Gesamtmenschheit; aus seinem Christus spricht — wie aus Beethovens und Bruckners Neunte — das Donnerwort des ewigen Gottes.

*

Noch ein Wort zu dem Vorwurf, der Draeseke gegenüber immer wieder erhoben wird: Draeseke sei *trocken*, sei zwar ein ganz gewaltiger Könner; aber es fehle jede Sinnenfreude. — Meiner Meinung nach kann nur eine dekadente, schwächliche Generation so über Draeseke urteilen; eine Zeit, der die Gabe fehlt, Gesundes vom Ungesunden zu unterscheiden, welche knorrige Derbheit, eckige Rauheit, kerngesunde Symptome, nicht erträgt. Draeseke, Mensch und Künstler, war durchaus kein Sinnenverächter, kein trockener Schulmeister, kein bohrender Grübler oder blutloser Asket. Allerdings blieb er nicht in der Vorstellungs- und Gefühlswelt des zweiten Aktes von Wagners Walküre befangen, sondern durchschritt dieses Labyrinth und gelangte mit seiner oft bis zum Extrem entmaterialisierten Tonsprache zu neuen Welten. Konzessionen an Mode und Publikum zu machen verbot ihm sein künstlerisches Gewissen. Ist er auch manchmal etwas rauh, kantig, schroff, so überrascht er wieder an vielen anderen Stellen durch eine so innige, blutwarme, herzlich singende Gemütstiefe, bricht sein köstlicher, befreiender Humor durch, macht sein weltabgewandter, gottsuchender und gottfindender Mystizismus erschauern! Stets aber ist er sich, seinem Kunstideal und seinem Volke, das er mit allen Fasern seines reich fühlenden Herzens liebte, treu geblieben und darum muß und kann auch ihn sein Volk lieben und im Herzen aufnehmen!

Auf zur Tat! Wir verweisen nochmals auf das von Otto zur Nedden verfaßte Gesamtverzeichnis der Werke Draesekes und empfehlen ganz besonders die Oper „Herrat", die II. Symphonie, die Tragica, die köstliche Orchesterserenade, das cis moll-Streichquartett, die Klarinettensonate, die herrliche fis moll-Messe, das fünfstimmige a cappella-Requiem, das „Adventlied" und den grandiosen „Christus". Das Verzeichnis, welches über Verlag, Zeit der Entstehung und Besetzung Aufschluß gibt, ist erhältlich von Frau Geheimrat Frida Draeseke, Dresden A., Eisenstuckstr. 22 b.

Neue Arbeitsunterlagen für eine vergleichende Musikästhetik

Von WILHELM HEINITZ (Hamburg)

Als Bereicherung mit ästhetischem Arbeitsmaterial bringt der Berliner Ullstein-Verlag eine „Mustersammlung für Vortrag und Unterricht", die „Tonmeisterausgabe" auf den Musikalienmarkt. Der Verlag will die Auffassung der allerersten Pianisten der Gegenwart beim Vortrag unserer größten klassischen Meisterwerke festhalten und die Bearbeitung dieser Künstler typographisch mustergültig wiedergeben.

Zur Einsicht stand uns Beethovens Klaviersonate Nr. 9, E dur, Op. 14 Nr. 1 von Artur Schnabel bearbeitet, zur Verfügung. Hier haben wir also die Auffassung des Künstlers im optischen Bilde fixiert, wodurch ein kritischer Vergleich mit andern Auffassungen, die uns in Bearbeitungen erhalten sind, möglich wird. Ein solcher Vergleich ist von großem Interesse zuerst für die Wiedergabe des Werkes selbst, dann aber auch für den reifen Schüler, der seinen ästhetischen Sinn daran durch mündliche oder schriftliche Übungen schärfen kann. So liegen uns z. B. mehrere Ausgaben des erwähnten Werkes zum Vergleich vor, aus denen wir die von Louis Köhler und Rich. Schmidt in der Peters-Ausgabe, die von Riemann phrasierte, die Schnabelsche und die Fr. Lamondsche Ausgabe herausgreifen.

Der Studierende darf sich natürlich nicht darauf beschränken, die bloßen Abweichungen der einzelnen Ausgaben in bezug auf Befingerung und Phrasierung festzustellen; er muß vielmehr versuchen, aus dem zeitlichen und örtlichen Milieu des Werkes selbst als auch seines Bearbeiters die verschiedenen Auffassungen

geistig zu verstehen und sein persönliches Für und Wider zu begründen. Daß hieraus auch dem Lehrer seinem Schüler gegenüber neue Aufgaben entstehen, ist sicherlich eine Bereicherung unserer gesamten musikalischen Kultur.

Wir wollen hier die einzelnen Probleme, auf die es bei einer solchen Beurteilung ankommt, nicht alle aufzählen, sondern uns auf wenige Andeutungen beschränken.

Am Anfang der vorliegenden Sonate phrasieren Köhler-Schmidt und Schnabel mit dem zweiten und dem dritten Taktstrich. Riemann phrasiert hier stets über den Taktstrich hinweg. Rein äußerlich ergeben sich daraus bei den ersten beiden Bearbeitern aufsteigende, bei Riemann absteigende Sequenzen in der Melodie. Es fragt sich nun, ob beide Sequenzrichtungen in der Melodie sich mit Beethovens persönlichem Stil vereinbaren lassen, und welche Gründe eventuell dafür oder dagegen sprechen. Es fragt sich ferner, ob Riemann hier nur rein dogmatisch seiner stets iambischen Phrasierungsweise gefolgt ist, oder ob der Stil Beethovens diese Gliederung hier etwa fordert.

Für die erste Frage gibt uns den Schlüssel der Charakter der ganzen Sonate in bezug auf Tonart, Tongeschlecht, Melodiegipfelung, metrische Gliederung, Dynamik usw. Man sollte sich also hüten, die Phrasierung lediglich aus den ersten vier Takten heraus beurteilen zu wollen. Sie kann natürlich wie jede Einzeläußerung eines Werks immer nur aus dem Ganzen heraus verstanden und bewertet werden.

Nun ist zweifellos die melodische Tendenz des ersten Satzes dieser Sonate eine steigende, im deutlichen Gegensatz etwa zum ersten Satz der Sonate Op. 31 I, G dur. Würde sich diesem Charakter nun nicht besser eine aufsteigende als eine absteigende Sequenz des Anfangs einfügen?

Wir würden auf dem Standpunkt stehen, daß das nicht der Fall ist, daß vielmehr die Hemmungen des Aufstiegs, die durch die absteigenden (Terz-) Sequenzen Riemanns entstehen, mehr Beethoven entsprechen als der unbehinderte, aber auch völlig spannungslose Aufstieg in Quartensequenzen. Wir finden für unsere Auffassung eine weitere Stütze durch die von G. Becking (Zeitschr. f. Musikwissenschaft 1923, Heft 2, S. 100 ff.) beschriebenen Persönlichkeitskurven, die z. B. der Philologe E. Sievers als „Becking-Kurven" bezeichnet. Nach Becking unterscheiden sich zwei Komponisten u. a. durch eine typische Art des Taktniederschlages. Das wird etwa klar, wenn man sich einen Niederschlag einmal als crescendierende, das andere Mal als decrescendierende Energieentladung vorstellt. Die erste dieser Arten findet man durchweg bei Beethoven, überhaupt nach Becking überwiegend bei deutschen Meistern, die zweite etwa bei Berlioz. Bei Beethoven wird dieser Typ u. a. sehr deutlich in Fidelio, zweiter Akt, erste Szene, durch die nachschlagenden Hörner und oberen Streichinstrumente zu dem Solo der Oboe. Für Berlioz finden sich im Notenbilde ebenfalls gute Belege für seinen Typ, z. B. in seinem Requiem, Rex tremandae, Pariser Partitur S. 54, Takt 3 ff., ferner im Finale seines Lelio, in der Symphonie fantastique (Scène aux champs) usw.

Untersucht man den Anfang unserer Beethoven-Sonate unter dieser Einstellung, so ergibt sich, daß Riemann in diesem Falle zweifellos recht hatte, wenn er der Sonate einen stummen Auftakt vorangestellt dachte. Das scheint außerdem auch der Schluß des ersten Satzes zu erhärten.

Für die Schnabelsche Bearbeitung bleiben aber noch genug Vorzüge bestehen. In Takt 25 und 29 bezw. ihren Parallelen hat Schnabel die dynamische Verschränkung in dem gis bezw. fis diakritisch glücklich hervorgehoben. In Takt 50 ff. halten wir die Phrasierung Schnabels für viel glücklicher als die Riemanns. Am meisten akademisch verzerrt erscheint uns hier die Köhler-Schmidtsche Auffassung. Die kürzlich erschienene Frederic Lamondsche Ausgabe (Breitkopf & Härtel) unterscheidet sich von der Schnabelschen im wesentlichen dadurch, daß die Phrasierungsbogen oft zu einer Phrasierung mit dem Taktstrich zwingen. In Wirklichkeit wird *so* wohl auch Lamond selbst nicht spielen. Er hält sich damit jedoch an die älteren Vorlagen, die er offensichtlich nicht verändern wollte. Uns scheint es aber billig, daß man einem Bearbeiter das Recht einräumt, seine persönliche Auffassung auch darzustellen. Die für bestimmte Anforderungen erwünschte historische Treue läßt sich ja schließlich besser als an allen „Bearbeitungen" an den Originalvorlagen üben.

In der Befingerung weichen Schnabel und Lamond ebenfalls erheblich voneinander ab. Für die Einsicht in die physiologischen Verhältnisse der beiden großen Künstler ist das sicher eine ganz einzigartige Gelegenheit. Als Tempo fordert Schnabel für die ersten 21 Takte der hier besprochenen Sonate $\frac{1}{4} = 126$, Lamond dagegen $\frac{1}{4} = 138$—144. Im ganzen ist die Vortragsbezeichnung bei Schnabel durchgreifender und anscheinend liebevoller als bei Lamond.

Mit diesen wenigen Proben wollen wir uns hier begnügen. Es wäre wohl zu wünschen, daß der Ullstein-Verlag die betreffenden Werke nach und nach in verschiedenen Bearbeitungen hervorragender Pianisten herausbrächte; er würde damit der Musikästhetik eine ergiebige Fundgrube eröffnen.

Mahlers Zehnte Symphonie

Bald nach Mahlers Tod waren aus seinem Nachlaß die zwei großen fertigen Werke herausgekommen, das Lied von der Erde und die Neunte Symphonie, deren Uraufführung unter Bruno Walter das Ereignis des Wiener Musikfestes im Jahre 1912 gewesen ist. Schon damals war vielfach die Rede von umfangreichen Vorarbeiten für eine neue Zehnte Symphonie, an der der schon schwer kranke, von Todesahnungen gequälte Meister in den letzten Monaten seines Lebens um so intensiver geschaffen hatte, als er bekanntlich in abergläubischer Scheu vor der schicksalhaften historischen Neunzahl der Symphonie mit einer neuen Zehnten gleichsam das Verhängnis überlisten zu können gehofft haben mochte. Von diesen Entwürfen hat Richard Specht in der Ausgabe 1913 seines Mahler-Buches aus richtigem Gefühl heraus gesagt: „Dieses Werk wird niemals zum Erklingen gelangen. Mahler forderte, daß es nach seinem Tode verbrannt werde. Dazu konnte sich seine Witwe nicht entschließen; aber es mag als völlig unmöglich gelten, daß aus seinen stummen Zeichen ein Anderer — und wäre er noch so innig vertraut mit Mahlers Geist und Wesen — die Partitur gestalte. Es wird ruhen bleiben . . ." Und später noch einmal von „Siegeln, die wohl zu entziffern, aber von Keinem mehr zu sprechendem Ausdruck zu lösen sind". Nunmehr ist das ganze Material im Verlage Zsolnay in einer von der Gesellschaft für graphische Industrie mit bewunderungswürdiger Treue hergestellten Faksimilereproduktion erschienen, da Frau Mahler es jetzt, wie sie schreibt, als ihre Pflicht weiß, der Welt die letzten Gedanken des Meisters zu erschließen. Es liegen demnach vor: ein Adagio in einem Entwurf und einer Partiturskizze, bezeichnet als erster Satz. Ein Scherzo, ursprünglich als Finale bezeichnet, dann als zweiter Satz bestimmt, in Partiturentwurf; ein dritter Satz „Purgatorio" oder „Inferno" benannt — die Bezeichnung „Inferno" wurde dann weggestrichen —, ein „Allegretto" benanntes, wohl fälschlich als Scherzo aufgefaßtes kurzes intermezzoartiges Stück, von dem die ersten 28 Takte für Orchester skizziert sind. Hier finden sich zuerst jene ergreifenden Randbemerkungen von Mahlers Hand, die erschütternden Einblick in seinen verzweiflungsvollen Gemütszustand geben. „Tod! Verk.!" (wahrscheinlich Verkündigung). Dann: „Erbarmen!! Oh Gott! Oh Gott! Warum hast Du mich verlassen?" Und dann ein paar Takte später, zu einer großen melodischen Ausbreitung: „Dein Wille geschehe!" Der folgende Satz nacheinander als erster, zweiter, schließlich als vierter bezeichnet, ist ein Scherzo im Dreivierteltakt, an dessen Kopf steht: „Der Teufel tanzt es mit mir. Wahnsinn faß' mich an Verfluchten, vernichte mich, daß ich vergesse, daß ich bin, daß ich aufhöre zu sein, daß ich ver" — — — (vielleicht: vergehe). Und nach dem Schlußpunkt, den eine vollständig gedämpfte Trommel ganz allein auf dem tiefen F setzt, heißt es: „Du allein weißt was es bedeutet. Ach ach lebwohl mein Saitenspiel!" Und noch mehrere Male: Ach — und — lebwohl. Der fünfte Satz ist der Entwurf eines Finales, Siegel, die schwer zu deuten sind. Zweimal, das zweite Mal zum Schluß liest man die Worte: „Für Dich leben, für Dich sterben, Almschi!" Einige unzusammenhängende Skizzen vervollständigen, was vorhanden ist. Obwohl es Frau Mahler recht erkannt hatte, wenn sie schreibt: „Die einzig richtige Form einer Veröffentlichung der Zehnten Symphonie konnte nur die Faksimilierung sein", hat man sich doch noch zu einer zweiten Form entschlossen, nämlich zur Aufführung des ersten Adagios und des kurzen „Purgatorio" benannten Intermezzos. Das Adagio ist am weitesten ausgeführt, besonders im Streicherpart, aber es ist gar kein Zweifel, daß auch hier oftmals nur die Stimmen stehen, die dem Schnellschreibenden gerade wichtig waren und vieles andere einfach ausgelassen wurde. Wenn zum Beispiel auf Seite 8 sich überkreuzende Pfeile zeigen, wo die Stimme weitergeht und der eine Pfeil zu leeren Takten führt, die denn auch bei der Bearbeitung durch Herrn Ernst Krenek leer blieben, so ist auch abgesehen vom unbefriedigten Gehörseindruck bewiesen, daß etwas fehlt. Ebenso, wenn eine beginnende Bewegung der Harfe schon in der Mitte des folgenden Taktes wieder abbricht. Es gibt auch unvermittelte Akkorde, die offenbar nur die Harmonie fixieren wollen und einer Ausführung im Orchestersatz harrten und die einfach als Blechbläserchor besetzt, unlogisch und unmahlerisch wirken. Herr Krenek hat ja in diesem Satz einiges ergänzt, jedoch wohl durch pietätvolle Zurückhaltung gehemmt, zu wenig, als daß ein Fertiges hätte entstehen können. Was wieder in Widerspruch zur Behandlung des Purgatorio steht, in dem nach einigen knappen Andeutungen im Entwurf das meiste selbständig zu instrumentieren war. Das Adagio beginnt mit einem langen einstimmigen unbegleiteten Gesang der Violen, einer Art „traurigen Weise", die noch ein Mal wiederkehrt und entwickelt eine weit geschwungene Fis dur-Melodie von Brucknerscher Erhabenheit zu einem düster drohenden Gipfel, um schließlich in himmlischen Sphären zu verklingen. Das Purgatorio, wohl nur aus dem Zusammenhang verständlich, ist ein kurzes Zweiviertelstückchen, eher an den Mahler der ersten Periode gemahnend. Das Ganze stilistisch mehr an das klagende Lied als an die Neunte Symphonie anschließend, ohne die harmonischen Härten einer rücksichtslosen motivischen Kontrapunktik. Trotzdem kann man auch des Bedeutenden nicht froh werden, da einem jeden Moment die musikalische Substanz entgleitet und die Früchte, kaum daß man sie fassen möchte, von dem Nichts der fehlenden Orchesterstimmen verschlungen werden. Es gab nur zwei Möglichkeiten: entweder mußte ein großer Künstler, mit Mahlers Geisteswelt innig verwachsen, etwa Walter oder Schönberg oder Zemlinsky, neu schaffen und ergänzen, was not tat, um dieses höchst „unvollendete" Symphoniestück wirklich zum Klingen zu bringen, oder — und dies wäre meinem Gefühl nach das Richtige gewesen — man hätte, was doch nicht leben kann, ruhen lassen! Ich weiß nicht, ob Mahler die Vernichtung befohlen hat, ich weiß nicht, ob er den Befehl widerrufen hat; aber eines weiß ich bestimmt: daß der Mann, dessen stete Sorge es gewesen ist, seine letzte Absicht nicht anders als in vollkommenster Reinheit dargestellt zu wissen, was er durch unablässiges Studium, durch seine Vortragsbezeichnungen, durch Verbesserung der Instrumentation bei schon aufgeführten, ja sogar schon gedruckten Werken sowie durch zahllose Aussprüche sein Lebtag lang bewiesen hat, daß dieser Mann niemals etwas so unfertig aus der Hand gegeben hätte, wie man es ihm jetzt aus der toten Hand genommen hat. Es hätte ruhen bleiben sollen!

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

*

Epilog zum Wiener Musikfest

Nachdem ich über die wichtigsten Ereignisse bereits berichtet habe, bleibt noch eine Reihe von Uraufführungen zu besprechen, die zeigt, daß der Veranstalter Dr. Bach seine Fürsorge für weniger bekannte Musik und weniger bekannte Autoren wenigstens im Konzertsaal stärker betätigt hat. Allerdings ging es in dem Bestreben, ein Generalinventar alles Vorhandenen zu machen, gar zu kunterbunt zu und die Auswahl der Werke, unbegreiflicherweise dem Belieben und dem persönlichen Geschmack eines Einzelnen überlassen, der als Alleinherr auch mit der Organisation nicht zurecht kommen konnte, ließ viel zu wünschen übrig. In den zwei offiziellen Orchesterkonzerten war ein halber Abend einem neuen Melodram von Karl Lafite eingeräumt, einer tüchtigen Arbeit, doch nicht bedeutend und originell genug, um eine so auffallende Bevorzugung zu erklären.[1] Ganz unbegreiflich ist aber die Aufführung von drei Orchesterliedern der Frau Alma Mahler, der Witwe des Großen, die niemals irgendwie als Kom-

ponistin hervorgetreten ist, und auch mit diesen mühsamen Gebilden kaum mehr als einen gewissen Gefühlsüberschwang zeigen konnte. Auch auf eine Symphonie von Michael Haydn war in diesem Rahmen, der für Wichtigeres zu klein war, gewiß zu verzichten. Neben den Genannten wurden aufgeführt: Fünf Gesänge von Schreker, dessen man im Opernhaus völlig vergessen hatte, lang bekannt, fast verschollen, durch eine wundervolle neue Orchestrierung zu neuem Leben erweckt. Eine Orchestersuite von Joseph Mathias Hauer, durch ihr bloßes Sein ein Protest gegen seine abstruse Theorie von den tonalen und a-tonalen Instrumenten, ein schwaches Exempel für seine andere Theorie von der Zwölftönemusik, die von Schönberg zu einem System ausgebaut wurde. — Eine meisterliche Regersche Orgelfuge von Carl Prochaska, dem bekannten Chorkomponisten. Eine Symphonie von Hugo Kauder, einem geistreichen, höchst reaktionärem Kopf, der den Mut hat, bei Brahms, Bruckner und Mahler den vielfach abgerissenen Faden wieder aufzunehmen und mit Phantasie und Können fortzuspinnen. Endlich ein hinreißendes neues Werk von E. W. Korngold, Klavierkonzert für die linke Hand, für die bewunderungswürdige Linke des einarmigen Paul Wittgenstein. Das einsätzige, meisterhaft gebaute Stück strotzt von Rhythmus und Melodik, klingt berückend und ist wieder einmal ein Triumph der so oft totgesagten Tonalität über Klügelei und Unnatur. — Ein ganzes Konzert, Joseph Scheu, dem Vater des Liedes der Arbeit gewidmet, hatte vorwiegend parteipolitisches Interesse, während die Feier des zwanzigjährigen Bestehens der Arbeiter-Symphoniekonzerte auch künstlerisch bedeutend war. Ein Orchestermelodram des begabten, überaus fruchtbaren, hier sehr protegierten Franz Salmhofer „Der geheimnisvolle Trompeter" verlangte eher noch Soli und Chor, verrät aber starke dramatische Akzente. Zwei Chorkonzerte mit einer Missa festiva des rühmlich bekannten Kirchenkomponisten Max Springer und Männerchöre von Joseph Reiter, Franz Neuhofer und Robert Keldorfer, die dem nicht vorhandenen Bedürfnis der Männergesangvereine nach neuer Musik entsprechen, verliefen keineswegs anregend. — Nun zur Kammermusik! Hier überwog die neue und neueste Richtung. Die ältere war nach Haydn, Mozart und Beethoven, die man in diesem Zusammenhang aufzuführen für nötig hielt, nur durch eine Cellosonate Karl Weigls, allerdings sehr vorteilhaft vertreten, ein Produkt reifsten Kunstverstandes und reicher Empfindung. Als ein Übergang wirkte diesmal Egon Wellesz mit einem geistlichen Lied für Gesang und Instrumentalbegleitung in der wohlklingenden Art des französischen Impressionismus. Ihm schließt sich eine neue Soloviolinsonate von Hindemith an, eine flüchtigere Arbeit des allzuviel Schreibenden. Das Uebrige gehörte Schönberg und seinem Kreis. Vergrübelte Lieder von Karl Horwitz, das schon bekannte zweisätzige Quartett von Alban Berg, in dem echtes Gefühl um Ausdruck ringt, ein sehr frisches, gut gearbeitetes Quartett von P. A. Pisk, erfreulich maßvoll im Harmonischen, sogar Dreiklängen nicht feind, gänzlich farblose Klavierstücke von H. Knödt. Und dann die Extremsten. H. Eisler mit einer rhythmisch und kontrapunktisch belebten, innerlich kalten Klaviersonate in der neuen Zwölftöneweise und Anton Webern mit fünf geistlichen Liedern für Gesang, Geige, Flöte, Klarinette, Trompete und Harfe, verquält und quälend, mörderisch für die Singstimme, unerträglich in ihrer weihrauchsüßen, überzarten Ausdruckslosigkeit. Schließlich der Meister selbst mit einem neuen Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, viersätziges Paradigma für die neue Zwölftonmusik, über deren verkünsteltes System einmal mehr zu sagen sein wird, brave alte Sonatenform, sogar — man denke! — mit Wiederholungszeichen, Variation, Rondo, kontrapunktische Kunststücke, alles was man will, nur schade, daß die neue Methode verlangt, daß die Harmonie unentwegt durch die kleine Sekunde und die große Septime beherrscht werden müsse, so sehr, daß der Reichtum zur Armut wird, daß nicht Abwehr, sondern Interesselosigkeit die Folge ist. Nachdem es nichts Dringenderes gegeben, als wütend zu zerstören, beginnt man jetzt aus den Trümmern mühsam wieder aufzubauen. Was? Den zerstörten Bau!

Der künstlerische Gewinn ist kein überwältigender. Man hätte das meiste auch ohne Fest haben können. Es verlief im Sande. Das Publikum, erschöpft, tat nicht mit. Das Defizit übersteigt die kühnsten Erwartungen. Es zu mindern, schließt man das Fest mit einem echt demokratischen Volksfest mit Kino und Clowns. Für das vielfach sinnlos verpulverte Geld hätte man armen Musikern helfen, die verkrachte Volksoper retten können. Daß so etwas autokratisch nicht zu machen geht, hat schon das letzte Fest vor zwei Jahren gelehrt. Nur jene nicht, deren persönlicher Ehrgeiz die bessere Erkenntnis verhindert. *Dr. R. Stephan Hoffmann.*

*

Hauptversammlung des Reichsverbands Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer in Dortmund

Von MAX VOIGT (Bochum)

Der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer", welcher seit dem Jahre 1922 den „Zentralverband Deutscher Tonkünstler", die „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" und den „Reichsverband Deutscher Musiklehrerinnen" in sich zusammenschließt, hielt vom 3.—6. Oktober in dem besetzten Dortmund seine ordentliche Hauptversammlung in Gestalt einer *„Festlichen Tagung"* ab. Bezweckte die Wahl des Tagungsortes im hart bedrängten Westen, den Förderern deutscher Kulturarbeit gerade hier Dank für ihre Schaffensfreudigkeit zu sagen und in brüderlichem Geiste die Hand steter Hilfsbereitschaft zu reichen, so gewann auch die Oeffentlichkeit durch die mit der Versammlung verbundenen besonderen musikalischen Veranstaltungen einen Einblick in die hohen Erziehungsaufgaben der Organisation am deutschen Volke. Die Teilnahme der Verbandsvertreter aus allen Teilen des Deutschen Reiches war eine recht erfreuliche. In der Reihe der Erschienenen sah man mehrere unserer bekanntesten Tonkünstler und Musikerzieher. Es seien hier nur genannt: Prof. von Waltershausen, Prof. Dr. Georg Schumann, Prof. von Othegraven, Prof. Kurt Schubert, Prof. A. Reuß, Direktor Heydrich, Dr. Hans Joachim Moser, Prof. Behm, Arnold Ebel, Prof. Josephson, Musikdirektor Hoffmann, Musikdirektor Holtschneider, E. G. Elsäßer und Gerard Bunk.

Der Beginn der Tagung stand im Zeichen interner Verhandlungen des Hauptvorstandes und der Vorsitzenden der Landes- und Provinzialverbände. Sie beschäftigten sich naturgemäß in der Hauptsache mit den jüngsten ministeriellen Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Musikunterrichts. Im Verlauf der Wahlhandlung wurde Prof. *Max von Schillings* (Berlin) das Ehrenpräsidium des Verbandes angetragen, ferner wünschte man eine große Zahl prominenter Musikerpersönlichkeiten unter der Führung Prof. *von Waltershausens* im erweiterten Vorstand vertreten zu sehen. Als Verbandsvorsitzender wurde *Arnold Ebel* wiedergewählt.

Die große Reihe der Konzertveranstaltungen hatte Musikdirektor *Holtschneider* (Dortmund) gemeinsam mit dem Bach-Chor, der Musikalischen Gesellschaft, dem Madrigalchor, Philharmonischen Verein, Prof. *Wilhelm Sieben* und dem städtischen Orchester mit viel Liebe vorbereitet und in würdiger Weise ausgestaltet. Den Auftakt brachte am 3. Oktober abends im schmucken Festsaal des alten Rathauses ein Kammerkonzert des *Deman-Quartetts* von der Berliner Staatsoper. Die Künstler spielten außer einer Sonate für Violine und Klavier in D (op. 11 Nr. 2) von Hindemith, zu deren Sprache man kein rechtes inneres

Verhältnis gewinnen konnte, noch das c moll-Trio (op. 58) von Kaun. Vom Madrigalchor vernahm man unter der Führung Carl Holtschneiders fein abgestimmte lyrische a cappella-Gebilde von A. Beer-Walbrunn, H. C. Schmid und E. G. Elsäßer. Ein weiteres Konzert der ausgezeichneten Berliner Künstler erfreute mit einem Quintett für Klarinette *(Karl Ersberger)* und Streichquartett des jungen Professors Kurt *Schubert*, dessen gesund moderne Tonsprache eindringlich und bewegend dem Sehnen nach einer geliebten Toten Ausdruck gab. Auch Haasens Streichquartett in A dur (op. 50) interessierte sonderlich durch die neuartige Prägung des Menuettsatzes. Im Rahmen der Kirchenkonzerte hörte man außer einer Messe von Meßner (op. 4) *Gerard Bunks* farbenreichen Vortrag seiner Orgelvariationen über die altniederländische „Klage", vier ernste Gesänge von Richard Wetz, denen *Minna Ebel-Wilde* mit erlesen kultiviertem Sopran seltene Gemütstiefe zu geben wußte, und *Fritz Heitmanns* Uraufführung der *Passacaglia und Fuge* (op. 26) von *Adolf Busch*. Heitmann setzte für die satztechnisch kühne, an Regerscher Kontrapunktik gereifte Arbeit ein bedeutendes Können ein, das die Orgel der Reinoldikirche bis zu den Registern des Fernwerkes virtuos und farbenempfindlich bei klarer Gliederung des Thematischen nutzte. Das Chorkonzert im Riesensaal des Fredenbaums stand unter der Direktion Holtschneiders. Ein ihm zur Verfügung stehender großer Vokalkörper bewältigte von Othegravens visionär empfundenes, poesiedurchwobenes „Marienleben", Ebels „Weihe der Nacht" und Georg Schumanns „Sehnsucht". Das tiefste Erlebnis war hier unzweifelhaft die von Prof. *Schumann* dirigierte Wiedergabe der „Sehnsucht", welcher der Chor in guter Stimmverfassung mit vollster Hingabe fein phrasiert diente. Der Berliner Vokalmusikmeister sowohl, wie Prof. von Othegraven, Musikdirektor Holtschneider, Minna Ebel-Wilde und der treffliche Bassist Prof. *Albert Fischer*, denen die Solopartien mit glücklichster Hand übertragen waren, durften für stürmischen Beifall danken.

Den Schluß des Festes machte ein vom städtischen Orchester veranstaltetes Konzert unter Prof. Wilhelm Siebens Direktion. Der Dirigent leitete seine große Gemeinde zu Thiessens „Hamlet"-Suite, deren Totenmarsch durch die eigenartig sprechende Mischung von Schmerz und Unerbittlichkeit im klanglichen Ausdruck vornehmlich starken Eindruck machte. Aus dem Orchesterliederborn des jungen Dortmunder Komponisten *Albert Weckauf*, dem Fräulein *Stammschulte* mit gutgeschultem Alt zum Leben verhalf, vernahm man die Deutung fesselnder Seelengemälde. Das von Dr. *W. Georgii* (Köln) aus der Taufe gehobene *Klavierkonzert* von *A. Reuß* zeigte den Anhänger der Münchener Schule einmal als den von aufwühlenden Dämonen heimgesuchten Tonmeister, der das Thematische weislich zu runden versteht und nur die Ruhepunkte (2. Satz) in zarte, resignierte Klänge bannt. Der Solist bewältigte das schwere Werk mit großem Können. Der Instrumentalkörper wußte hier, wie in der von Prof. von Waltershausen anfeuernd geleiteten „Apokalyptischen Symphonie" hohe technische und psychische Spannungen aufzubringen. Die letzterwähnte umfangreiche Komposition interessierte nicht allein durch das heiße Ringen zwischen strenger altkirchlicher Satzweise und moderner Chromatik, sondern auch durch den phantastischen Wechsel der Stimmen, die trotz äußerster Auflehnungsbewegung zu atemloser Stille zwingen.

Am Ende sei nicht vergessen, daß Prof. *Haba* (Prag) gemeinsam mit Prof. *Herman* im Kammermusiksaal der Firma H. van Bremen das *Vierteltonklavier* der Firma *Förster* (Löbau in Sachsen) vorführte. Die Instruktion der lebhaft interessierten Hörer war volkstümlich gehalten und regte sie zur Bewunderung der variablen Intervallmischungen, welche das Instrument zuläßt, an. Mit dem kompositorischen Gehalt der primitiven Vortragsstücke Habas konnte man sich noch wenig befreunden.

„Intermezzo" von Richard Strauß

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper (4. November 1924)

Dresden wieder einmal im Glanz einer *Strauß-Uraufführung*! Fremde Musiker und Kunstfreunde aus allen Gauen Deutschlands sind zusammengeströmt, um der Stunde beizuwohnen, in der die Neuheit der Öffentlichkeit übergeben und ein Muster aufgestellt wird, nach dem die übrigen Bühnen ihre Aufführungen formen. Diesmal keine große Oper, sondern ein — nennen wir es mit gewohntem Namen ein musikalisches Lustspiel. Mit demselben Rechte könnte man es allerdings auch als eine heitere, dramatische Symphonie mit Ergänzung durch szenische Darstellung und Singstimmen bezeichnen. Strauß hat diesem neuen Werke ein umfangreiches Vorwort beigegeben, es liegt in seiner Absicht eine *neue Form* für die *Spieloper* zu schaffen. Zu *Lortzings* Zeiten hatte man für dieses Feld das *Musiklustspiel* (Wildschütz), zur Glanzzeit *Suppés* und *Millöckers* die *Operette*, die als Tummelplatz für alle Arten von Humor und Satire (Offenbach) diente. Unserer Zeit war es vorbehalten, dieses feine Genre der lustigen Muse zu verflachen und dermaßen in den Schmutz zu ziehen, daß man sich bei jedem neuen Machwerk dieser Gattung fragt: Geht's *noch* tiefer?

Strauß lehnt sich im zweiaktigen „Intermezzo" an die Symphonie an. Er hat eine Partitur geschaffen, die von seiner genialen Begabung als Orchestermaler fast in jeder Zeile Zeugnis ablegt. Erinnert sei nur an die entzückende Beschreibung des Schneetreibens, des Ski- und Rodelsports, an den bayrisch-wienerisch empfundenen Ländler beim Gundelseewirt usw. Das Orchester rauscht auf zu eindringlicher Schilderung, es glitzert und funkelt bald in süßesten Harmonien, bald in Leidenschaft. Auch Zitate verschmäht Strauß nicht, wo er sie zu benötigen glaubt. Man hört *Gounods* Margarete, *Webers* Freischütz und den lebhaften Rhythmus des Eingangsthemas von *Mozarts* Figaro-Ouvertüre (Cello). Gesangliche Einzelstimmen, auch Chöre und Ensembles fehlen; an ihre Stelle treten symphonische Zwischenspiele, von denen einzelne überaus eindringlich sind und besten „Richard Strauß" erklingen lassen. Die *Staatskapelle* unter *Fritz Busch* steht im Vordergrunde mit ihrer Leistung. Busch hat sich mit unermüdlichem Fleiße in die Partitur vertieft und als überlegener Stabführer der Kapelle erringt er einen glänzenden Sieg.

Diese „bürgerliche Komödie" schildert in 14 Bildern eine Episode in einer Künstlerehe. Der Mann geht auf eine mehrwöchentliche Kunstreise, die Frau bleibt daheim und vertreibt sich die Zeit durch einen Flirt. Plötzlich gelangt ein Brief in ihre Hände, in dem eine Mieze Maier um zwei Opernkarten und Stelldichein bittet. Christine kriegt einen Tobsuchtsanfall und will sofort die Scheidung einreichen. Die Sache klärt sich natürlich auf, Mieze Maier und Christine sind beide das Opfer einer Verwechslung geworden. Der Liebhaber der Mieze hat immer nur „St." unterzeichnet. Sie hat es für *Storch* gelesen, in Wahrheit hieß es *Stroh*. Beide sind an der gleichen Stätte als Kapellmeister tätig. Ende gut, alles gut! Die Haupthandlung soll keine Erfindung, sondern ein Erlebnis aus dem Leben des Dichterkomponisten darstellen. Aber die Komödie würde auch ohne dieses Zugeständnis wirken, denn sie ist *menschlich empfunden*. Tausende von Christinen machen ihren Männern das Leben schwer, Tausende von Skatspielern denken über Frauen wie der Kommerzienrat. *Ein* Bild würde man gern entbehren: Christine am Bett des Kindes, mit dem sie auf und davon will. Das wirkt kitschig und ist durch keinen Strich zu retten, deshalb weg damit. Das Werk verträgt sowieso einige Kürzungen, szenisch wie musikalisch.

Alle überragend an gesanglicher und darstellerischer Leistung steht *Lotte Lehmann* als Christine da. Ihre gütige Charme, ihre geistige Überlegenheit gibt der Figur der Frau den Ausdruck,

der sie so anziehend macht, trotz ihres ewigen Scheltens. Dieser bildschönen Christine möchte man immer wieder um den Hals fallen. *Correck* in der Maske des Komponisten ist etwas steif, trifft aber gerade dadurch das Bild des jungen Strauß vortrefflich. Stimmlich und darstellerisch könnte er zuweilen noch mehr in den Vordergrund treten. Die Zofe Anna ist bei *Liesel von Schuch* gut aufgehoben. Auch die übrigen Nebenfiguren sind gut besetzt. Größere Bedeutung ist keiner dieser Episodenrollen eingeräumt; sie kennzeichnen die Umwelt Straußens trefflich und machen durch die Naturtreue, mit der die einzelnen Freunde wiedergegeben sind, den Zeitgenossen Spaß. Neben Fritz Busch hat sich Oberspielleiter *Mora* um das Werk hochverdient gemacht. Dieser feinsinnige Bühnenkenner ließ keine Lücke aufkommen; mit sicherem Verständnis, mit Sinn für Stimmung und Wärme des Ausdrucks, vor allem mit dem für das Lustspiel so wichtigen inwendigen Humor schuf er eine geradezu vorbildlich geschlossene, grundmusikalische Darstellung. *Brandt* unterstützte ihn in der technischen Leitung. Die Bühnenbilder sind dem Garmischer Landhaus nachgebildet und von *Mahnke* entzückend eingebaut.

Der Beifall der Zuhörer war stürmisch, man jubelte und rief Strauß und seine Helfer. Dresden hat wieder einmal gesiegt! Nun ziehe hinaus, du fröhliches „Intermezzo“, bereite Lust und Freude durch Musik und Darstellung!

Prof. *Heinrich Platzbecker.*

*

Ernst Kreneks „Zwingburg“

Uraufführung in der Berliner Staatsoper.

Ein Erfolg der Inszene. Fabelhaft, wie Franz Ludwig Hörth die Massen zu bewegen, ihren Ausdruck zu steigern weiß, hier zusammenballt, dort gegeneinander führt und dies Wechselspiel aus der Musik und ihrem Rhythmus heraus entwickelt.

Ja, aber die Musik! Die gibt dem Inszenator eins: den Rhythmus der Massen. Und der ist auch allein ihr Wert. Was sonst noch bei einem musikalischen Kunstwerk von Belang zu sein pflegt, löst sich bei Krenek in jenes Chaos auf, das nur dann noch zu interessieren vermag, wenn an Höhepunkten des Ausdrucks auch ein solcher Komponist aus der Formlosigkeit in die abgelehnte, überwundene Form zurückverfällt.

Klugerweise nennt Krenek sein Werk, zu dem er Text und Musik schrieb, eine „szenische Kantate“, windet sich also zwischen den Formen hindurch. Und doch betont er offensichtlich das Bühnenmäßige. Der Text, das Lied vom Kampf werktätig schaffender Arbeit gegen den Besitz, ist nicht ungeschickt auf typische Gestalten und den Chor verteilt, bringt Entwicklung, schließt resigniert mit dem Verzicht und zeigt am Ende nur einen leisen Hoffnungsschimmer. Der Mann (ein Idealist), der Bergarbeiter, der Trinker, der Ausgezehrte typisieren die hinter ihnen stehende Masse. Als philosophierender Beobachter begleitet der Leiermann die Geschehnisse mit seinen Gedankengängen. Konflikte in der Masse, Auflehnung gegen den Idealismus, Versinken in den Instinkten und damit Zermürbung der eigenen Kraft. „Die Zwingburg“ des Besitzes bleibt unerobert.

Halb ein politisch Lied!

Und musikalisch ein garstig Lied. Krenek hat sich einen Namen als jugendlicher Experimentator gemacht, er hat Symphonien — dem Namen nach — geschrieben, die unsere Trommelfelle arg strapazieren, und hat trotz diesem verzweifelten Ringen um Neuland noch niemanden so ganz ehrlich überzeugen können. Trägt seine Musik wirklich Keime in sich, die weiter vorwärts weisen?

Stark ist diesmal nur das rhythmische Gefühl. Wir kennen das von dem größeren Könner Stravinsky. Aber hier zum ersten Male der Rhythmus der modernen Welt, des Fabrikgetriebes, festgehalten und künstlerisch nachempfunden, hineinprojiziert in die von den Polypenarmen der Industrie umklammerten Massen, formt diese und schweißt sie zu einer Einheit zusammen. Das ist das Neue, ist zugleich das Wertvolle.

Denn sonst sieht es trübe aus in dieser Partitur. Die gequälten Zusammenklänge ohne zwingende Notwendigkeit, die brutale Behandlung der Singstimmen, die nur selten einmal klingende Instrumentation! Wir wollen weiterkommen, müssen aber erfühlen, was uns die Zeit bietet, nicht erklügeln.

Das Bühnenbild war das Entscheidende am Erfolg, und die in diesem Rahmen bewegte Masse, die ihre unerhört schwierigen Chöre mit staunenerregender Sicherheit sang. Eine Glanzleistung *Hugo Rüdels* und all der Sänger und Sängerinnen des Chores. Ausdrucksvoll und begeistert sang *Fritz Soot* den Mann. Ein zu packendem Ausdruck fähiger Vertreter des Leiermannes war *Friedrich Schorr*. Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* leitete die Aufführung. Das Orchester bot alles auf, um dieser unfrohen Partitur einen Schimmer musikalischen Adels zu geben.

Eine Neuerung: vor Beginn des Werkes, dem ein Symphoniesatz von Krenek vorangeht, spricht Fritz Soot, der ja einstmals Schauspieler war und noch heute ein glänzender Sprecher geblieben ist, den Text der Kantate. Warum? Man sieht den Zweck nicht recht ein. Wird das Verstehen wirklich erleichtert? Nimmt eine solche Vorausnahme nicht auch einen Teil der Spannung?

Der Erfolg beim Publikum, das durch die zuvor gespielte, laut instrumentierte Symphonie an Derberes gewöhnt war, blieb nicht aus. Der Komponist konnte neben den Darstellern sich dafür bedanken. Daß es aber ein dauernder oder auch ein tieferer Erfolg wäre, ist nicht anzunehmen. *Lothar Band.*

*

„Der Sizilianer“ oder „Der Liebhaber als Maler“

Text frei nach Molière. Musik von K. H. David

Uraufführung am Stadttheater in Zürich

K. H. David ist auch in Donaueschingen schon gehört worden. Sein Schaffen ist gemäßigt modern, ehrlich im Ausdruck und gehört deshalb keiner eigentlichen „Richtung“ an. Man freute sich auf seinen Opern-Erstling, denn ernst zu nehmen sind Davids Arbeiten auf alle Fälle. Bisher fanden wir ihn lautem Gebaren eher abgeneigt und dem Kammerstil zugewendet. David mag auch mit vollem Bewußtsein nach einem im voraus stilistisch gebundenen Stoff gegriffen haben, nur übersah er dabei, daß außer der Musik, die auf der Bühne gemacht wird, herzlich wenig Musik im Stoffe selber liegt. Vielleicht hat gar jene nur lose mit der unbedeutenden Handlung verknüpfte Serenade in Form eines melancholischen Schäferspiels ihn zur Vertonung des Molièreschen Lustspielchens verleitet; denn diese wirklich reizende Bühnenmusik wirft ein liebliches Licht über den Anfang des ersten Aktes und spannt auf das Kommende. Dies Kommende in Gestalt einer schleppend angesponnenen, ohne Höhepunkt verpufften Handlung und allzu flüchtig skizzierter, oft schon dagewesener Typen ist aber ein viel zu schwacher Faden, um die Spannung festzuhalten, ein viel zu dürftiges Gerüst, um die Musik zu stützen. Sind es Puppen, sind es Menschen? — manchmal scheint es, daß David selbst sich nicht so recht mit ihnen auseinandersetzte. Reizendste Einzelheiten halten den musikalischen Erinnerungen nicht stand, die das fatale Libretto beim Hörer heraufbeschwört — dieser Text, der seinerseits an die schier klassisch gewordenen Vorläufer nicht heranreicht: „Barbier“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“!

Die Geschichte vom betrogenen Alten, vom verkleideten Liebhaber, von der durchbrennenden Schönen hat in diesem Buch „nach Molière" weder Seele noch Humor — was soll die Musik dabei? Ein Gutes bringt der Versuch: David hat den Mut zum gesprochenen Dialog, den er gelegentlich, völlig ungezwungen und sehr geschickt, aus der verstummenden Musik herausschält. Gewiß, er mag aus der Not musikwidriger Stellen eine Tugend gemacht haben, — viele haben in ähnlichen Fällen diese Tugend nicht.

Die Aufführung, von Kapellmeister Denzler und Direktor Trede geleitet, zeigte, daß man gewillt ist, für einheimische Tonsetzer zu werben, indem man die besten Kräfte einsetzt.

Anna Roner.

*

Die kommende Berliner Konzertsaison[1]

Man vermag in dem bevorstehenden Konzertwinter ein stark betontes Moment festzustellen: die Bevorzugung von Orchesterkonzerten. Noch nie bisher hat man so zahlreiche Dirigenten von Ruf mit einer Folge von Veranstaltungen angekündigt wie in dieser Saison. Da erscheinen an mehreren Abenden Dr. Heinz Unger, Georg Schneevoigt, Bruno Walter, Felix Weingartner, neben den ständigen Dirigenten großer Konzerte, wie Wilhelm Furtwängler (Philharmonische Konzerte) und Erich Kleiber (Symphoniekonzerte der Staatsoper), sowie weiter neben den populären Konzerten des Philharmonischen und des Berliner Symphonieorchesters. Hinzu kommen ferner Einzelveranstaltungen wie die von Otto Klemperer, Ossip Gabrilowitsch, Rich. Strauß u. a. m. Nimmt man das alles zusammen, dann ergibt sich ein Wochendurchschnitt im Minimum von zwei Veranstaltungen besonderer Art, neben den für die breitere Masse wöchentlichen vier bestimmten Populären Konzerten. Das ist unverhältnismäßig viel Orchestermusik, denn hierbei sind noch nicht all die vereinzelten Dirigenten mitgerechnet, die — hier nicht oder nur wenig bekannt — es sich Genüge sein lassen, an nur einem Abend zu konzertieren.

Gewiß war Berlin in den letzten Jahren mit Kammermusik modernster Einstellung überfüttert, und eine gewisse Reaktion gegen diese Einseitigkeit mag mitbestimmend für die Umstellung sein, aber wie so oft in dieser Stadt, folgt auf das eine Extrem das andere, und es fragt sich sehr, ob — von künstlerischem Erfolg zunächst ganz abgesehen — der pekuniäre Erfolg Ausgaben und Einnahmen in kein zu arges Mißverhältnis geraten läßt.

Die wirtschaftliche Seite der neuen Saison, die ja nun nach Rentenmark und nicht mehr nach ständig der Entwertung ausgesetzten Millionen, Milliarden oder zuletzt Billionen rechnet, interessiert in erster Linie den ausübenden Künstler, ihre Auswirkungen auf die Eintrittspreise sodann das Publikum. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Unkosten wesentlich größer geworden sind. Saalmieten, die Honorarsätze für die mitwirkenden Orchester, der Druck der Eintrittskarten und Programme, die Spesen für Reklame — all das liegt erheblich über dem Niveau der Friedenszeit. Hinzu kommen die steuerlichen Abgaben, so daß man sich nicht wundern darf, wenn die Eintrittspreise gegenüber der Friedenszeit auch erhöht worden sind. Keine Platzgattung ist davon ausgenommen, aber man hat doch insofern auf die verminderte finanzielle Kraft der „Konsumenten" Rücksicht genommen, als die Preise für die billigeren Plätze weniger, die der teueren verhältnismäßig mehr erhöht worden sind. Die Preisgrenzen liegen bei zwei und acht Mark im Durchschnitt. Da nun auch die Nebenspesen für die Besucher, wie Fahrgeld und anderes, erheblicher geworden sind, bleibt abzuwarten, ob die Spanne zwischen dem großen Angebot und der aus wirtschaftlichen Gründen geminderten Nachfrage nicht doch zu weit ist, als daß eine gesunde Entwicklung erwartet werden kann.

Wohl braucht der Staat Geld; ob es aber angezeigt ist, beträchtliche Steuern an den Stellen zu erheben, die den ethischen Kräften unseres Volkes Stärkung bringen sollen in einer Zeit, die leider notwendigerweise wesentlich auf das Materielle gerichtet ist, darf doch wohl immerhin bezweifelt werden. Man sollte dankbar sein, wenn heute überhaupt noch jemand den Mut hat, künstlerisch zu wirken und am inneren Wiederaufbau tätig zu sein, sollte darum aber nicht dies kulturfördernde Handeln durch Steuern nahezu erdrosseln, zumal nicht bei solchen Beträgen, die noch gar keinen Gewinn darstellen, sondern nicht einmal ausreichen, die Unkosten zu bestreiten.

Unter solchem Druck leidet vor allem der künstlerische Nachwuchs. Nur vereinzelt sieht man einen unbekannten Namen inmitten der vielen bekannten. Die Kammermusikvereinigungen melden sich alle wieder: das Klinger-, Rosé-, Schubert- und Dresdener Quartett, berühmte Violinisten wie Vecsey, Hubermann, Kreisler, Pianisten wie d'Albert (sogar mit einem modernen Abend), Rößler, Rehbold, Petri und Zadora sind angezeigt; unübersehbar die Schar der Sänger und Sängerinnen mit Sigrid Onegin, Maria Ivogün, Lula Mysz-Gmeiner, Elisabeth Schumann, Emmi Leisner, Jeanne Koetsier und den Herren Bender, Kipnis, Schützendorf, Laubenthal (der als erster Tenor fest für Amerika verpflichtet ist). Das sind nur ganz wenige Namen, aber sie beweisen, daß Berlin immer noch seine Anziehungskraft ausübt.

So stark, daß auch halb verklungene Namen wieder auftauchen: Julia Culp, die Sängerin, und Fritz Lindemann, der ausgezeichnete Begleiter, neben dem man auch Michael Raucheisen wieder begegnen wird.

Sie kehrten aus dem Auslande in die Heimat zurück. Aber nur gering ist in diesem Jahr die Zahl der Ausländer. Da errichtet die wertfeste Mark einen Schutzzoll, und wir brauchen nicht mehr zu befürchten, daß minderwertige ausländische Künstler mit dem begehrten Gelde unseren heimischen die Räume verlegen. So anregend der Austausch über die Landesgrenzen ist, er darf sich aber nur auf das Gute beziehen und nicht durch unglückliche Valutaverhältnisse eine Flut hereintragen, die künstlerisch keinen Gewinn darstellt.

Lothar Band.

[1] Durch den Verlust des Originalmanuskriptes verspätet abgedruckt. Die Schriftl.

*

Tantièmen-Wucher?

Der Schriftleitung geht vom Württemb. Tonkünstlerverein folgende Zuschrift zu, deren Inhalt einen Zustand beleuchtet, der wohl am besten als Tantièmen-Wucher gekennzeichnet wird.

In einer *Mitgliederversammlung* des *Württ. Tonkünstlervereins* am 8. November wurde infolge mehrfacher Anfragen und Beschwerden aus den Kreisen konzertierender Künstler über die Frage des *musikalischen Aufführungsrechts* gesprochen. Es zeigte sich, daß der gegenwärtige Zustand — das Nebeneinanderbestehen der Afma und der Gema — die lästigsten Folgen für die Künstlerschaft mit sich bringt. Im Sinne des Gesetzes ist dieser Zustand sicher nicht und auch für die Komponisten kommt eher Schaden als Nutzen dabei heraus. Was jedoch entschiedenen Widerspruch herausfordern muß und wogegen die Künstler alle Ursache haben, sich dagegen aufzulehnen, das ist die Willkür in der Höhe der Forderungen, welche vorgelegt werden. Beispiele: Ein Gesanglehrer veranstaltet einen Schülerabend. Der Stuttgarter Vertreter der „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte" und der „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und

Musikverleger in Wien“ tritt an den Konzertgeber mit einer Forderung von 40 Mark (!) für den Abend heran. Von Seiten des Betroffenen erfolgt Weigerung und Vorschlag der Zahlung einer geringeren Summe. Daraufhin verlangt die „Gesellschaft etc.“, weil die beanstandeten Gesänge tatsächlich zur Aufführung kamen — 120 Mark! Nachher geht sie wieder auf 40 Mark herab. Ein artiges Spiel! Ein anderer Fall: Eine Sängerin soll 30 Mark bezahlen, wird aber im unklaren darüber gelassen, für welche ihrer Lieder sie diese respektable, oder sagen wir lieber unerschwingliche Summe um eines *einzigen* Vortrags willen entrichten soll. Nachher wird die Summe auf 6 Mark ermäßigt, weil dem Herrn Vertreter klargemacht wird, daß er Anrecht auf die Besteuerung nur eines *einzigen* Liedes besitzt. Mit der Zahlungsaufforderung verbindet sich stets die Angabe eines kurzen Termins und eine zarte Anspielung auf gerichtliche Folgen. Und was soll man dazu sagen, daß ausdrücklich der Schutz ausländischer, das ist doch französischer und italienischer Musik, betont wird! Wie schützt denn Frankreich die deutsche Musik? Und wegen einer Gounod-Arie sollen die deutschen Gerichte in Anspruch genommen werden? Letztes Beispiel: Der gleiche Vertreter (Dr. H.) verlangt aus dem Bruttoertrag eines symphonischen Konzerts 10% als Tantième. Diese für die Berechnung gewiß günstige Zahl wird nachher als *Schreibversehen* erklärt. Also Herabstieg auf 1%!

Gegen eine maßvolle Besteuerung kann nichts gesagt werden; das (leider unvollkommene) Gesetz zum Schutze des geistigen Eigentums und die „Berner Konvention“ sind nun einmal da, wenn aber ein derartiges Geschäftsverfahren angewendet wird, wenn gemachte Forderungen im Handumdrehen auf ein Fünftel, ja auf ein Zehntel zurückgeschraubt werden, so sagt sich der Künstler, daß da etwas nicht stimmt, er macht ferner, wovon er die beste Wirkung erhofft, den Schritt in die Öffentlichkeit, um die Kollegen zu gemeinsamer Stellungnahme aufzufordern. Die mit ernster Musik vor die Öffentlichkeit tretenden Künstler können auch ohne den Bestand der Gema auskommen, halten jedenfalls den Kampf, wenn er ihnen aufgezwungen werden sollte, unter Bevorzugung des Bestandes der Afma in Berlin und mit Vermeidung der ausländischen Musik auf lange hinaus aus. Ohne Gefahr, durch Entziehung der ihnen genugsam versalzenen Kost ausgehungert zu werden.

Eingesandt.

(Außer Verantwortlichkeit der Schriftleitung.)

Noch einmal das 12. Deutsche Bach-Fest

Von OTTO RICHTER

Verspätet erst erhielt ich das zweite August-Heft 10 der „Neuen Musik-Zeitung“ mit dem Berichte des Herrn *Dr. Max Unger* (Leipzig). Derselbe stimmt, soweit meine Person in Frage kommt, fast wörtlich überein mit den Referaten über das 12. Deutsche Bach-Fest, die Herr Dr. U. auch in der *Deutschen Musikerzeitung*, dem *Fränkischen Kurier*, der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* (Ausgabe für Norddeutschland), der *Thüringer Allgemeinen Zeitung*, der *Danziger Zeitung* und vielleicht auch in anderen Blättern noch veröffentlicht hat und gegen deren Inhalt bei mir zahlreiche Proteste eingegangen sind. Das Urteil des Herrn Dr. U. über mich ist ja ein bissel „herb“, bringt mich aber nicht aus dem inneren Gleichgewicht, zumal fast die gesamte übrige Presse (Auslandsberichte eingeschlossen) anderer Meinung ist. Immerhin lohnt es, Herrn Dr. U. hier noch einmal zu Worte kommen zu lassen. Er schreibt also in all den Zeitungen: „Richters Dirigententechnik, wenn von einer solchen überhaupt gesprochen werden darf, hat etwas Provinzialkantorales; trotz gelegentlich guten Willens, seinen Leuten Ungewöhnliches abzutrotzen, war sein Gehaben keineswegs schlagfertig, seine Zeitmaße oft reichlich schwerfällig. Das schlimmste Beispiel dafür erbrachte das 2. Chorkonzert im Vortrage der Kantate „Nun ist das Heil“. Dieses beglückend kraft- und schwungvolle Stück mußte sich ein geradezu lendenlahmes [1] Zeitmaß gefallen lassen. Annehmbarer, wenn auch nicht ohne dirigiertechnische Widerstände, erklangen am gleichen Abend noch das „Magnificat“ und die Kantate „Schauet doch und sehet“. Die Matthäus-Passion wurde in Richters eigener Bearbeitung, das Magnificat in der Arnold Scherings [2] geboten“ usw. Das ist freilich ein bissel „hanebüchen“, bringt mich aber nicht um meinen Humor. Natürlich bestreite ich Herrn Dr. U. nicht das Recht scharfer, meinetwegen rücksichtsloser Kritik. Herr Dr. U. war aber bereits *vor* Beginn des Bach-Festes von meiner völligen Nichteignung überzeugt und hat dieser seiner Überzeugung in der Stuttgarter Bach-Fest-Geschäftsstelle, wie ich höre, deutlich und wiederholt Ausdruck verliehen, — obwohl er in seinem Leben mich wohl *nie* am Dirigentenpulte gesehen hatte. Das ist ein bissel auffällig. Doch gegen Überzeugungen soll man nicht streiten. Inwieweit es sich im vorliegenden Falle aber um ein Urteil handelt, das auf sachliche, autoritative Geltung Anspruch erheben darf, das zu entscheiden möchte dem Leserkreise der „Neuen Musik-Zeitung“ wohl überlassen bleiben. Die Leser (besonders die Mittel- und Norddeutschlands) dürften ein gewisses Interesse haben, zu erfahren, wie andere über diesen Fall denken. Es sei ihnen deshalb das Urteil von Prof. *Dr. Willibald Nagel*, des früheren Schriftleiters der „N. M.-Z.“, mitgeteilt. Ich könnte auch eine der vielen anderen Zeitungen zur Hand nehmen, aber Nagels Kritik liegt gerade vor mir. Dieser bescheinigt mir meine dirigiertechnische Hilflosigkeit („Süddeutsche Zeitung“, Nr. 293) mit folgenden Worten, — man wolle mir verzeihen, aber ich muß sie wörtlich abdrucken: „Es folgte die ungekürzte Aufführung der *Matthäus-Passion* in der Einrichtung des Dirigenten Prof. Otto Richter. Was dieser hervorragende Künstler für das Stuttgarter Bach-Fest geleistet hat, wird kaum hoch genug eingeschätzt werden können. Richter ist einer der Männer und Künstler, die man im Sinne Richard Wagners deutsch heißen darf: die *Sache* gilt ihm über alles. Wie er an sich selbst die größten Anforderungen stellt und, schwerer Krankheit und ihrer Folgeerscheinungen nicht achtend, selbst immer wieder und weiter schafft, so verlangt er ebenso selbstlose und unentwegte Hingabe an das Werk von seinen Mitarbeitern. Richter, von Haus aus mehr Chor- als Orchesterleiter, ist kein Pultvirtuose, kein Mann der Geste, des hohlen Effektes: sein Bach-Musizieren ist ihm ein Gottes- und ein Volksdienst. Wer das Werk Bachs den *Massen* erschließen will, muß wie Richter in dies Werk zu tiefst eingedrungen sein, von seinem Geiste den belebenden Hauch für das eigene Kunstempfinden und -Gestalten empfangen haben. Wenn die Stuttgarter Aufführung der Matthäus-Passion unvergeßlich hohe Eindrücke schuf, so verdanken wir dies in erster Linie *Otto Richter*, der von seinem Herzblut gab, daß das Wunderwerk so gelänge, wie es ihm in Kopf und Seele lebt. . . . . Alles wob sich hier zu einer höchsten harmonischen Einheit zusammen, die tadellos glatten und reinen Linienführungen in ihren quanti- und qualitativen Verhältnissen, die musterhaft abgestufte Dynamik als künstlerisch vollendeter Ausdruck seelischer Spannungen und Entspannungen, die Gliederungen, die Wortbehandlung. . . . Gerne würde ich auf die vielen zum Teil ungemein fesselnden Besonderheiten der Wiedergabe der Matthäus-Passion durch Richter eingegangen sein, aber Raum und Zeit gestatten es nicht. Ich fasse sie in dies summarische Urteil zusammen: wir haben hier

[1] In der „Deutschen Musikerzeitung“ und der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ sagt er geradezu „*polizeiwidriges*“ Zeitmaß.

[2] Ist falsch. Die Bearbeitung war (laut Textbuch) von *K. Straube*.

eine Passionsaufführung, die ein so wundervolles, klanglichlogisches Stärkeverhältnis zwischen Chor und Orchester erkennen ließ, wie diese, die über den in herrlichster Plastik des ungemein reich abgestuften Ausdruckes erscheinenden Einzelmomenten das ganze Werk in vollendeter Einheit des Stiles zusammenfaßte, meines Erachtens noch nicht erlebt! Versehen sind vorgekommen, wie sie überall vorkommen, wo es sich um Menschenwerk handelt. Dem hohen künstlerischen Wert dieser Aufführung der Matthäus-Passion rauben sie kein Jota!" — Über das Konzert, in dem man sich ein „geradezu lendenlahmes" bezw. „polizeiwidriges" Zeitmaß von mir „gefallen lassen mußte", schreibt *Oswald Kühn* (ebenfalls früherer Schriftleiter der „N. M.-Z.") im „Schwäbischen Merkur" (Nr. 161): „Einen glanzvollen Abschluß fand das herrliche Bach-Fest mit dem 2. Chorkonzert (Magnificat, „Nun ist das Heil" usw.). Das ist aber auch ein Bach-Dirigent, Otto Richter aus Dresden! Was hat er aus unseren Chören in der kurzen Zeit der Vorbereitung herausgeholt! Die Vorarbeit der Dirigenten im Einzelnen soll sicher nicht unterschätzt werden; aber die Truppen zum entscheidenden *Siege* zu führen, dazu bedarf es der besonderen Begabung, der unmittelbaren Einwirkung der *Persönlichkeit* auf die Massen. Herr Richter wollte am Schlusse dem Beifall wehren. In *diesem* Punkte stimmen wir nicht mit ihm überein. So richtig das Publikum empfand, als es nach der Matthäus-Passion still war, so richtig empfand es wiederum, als es nach dem glänzenden Schluß seiner Begeisterung lauten Ausdruck verleihen wollte (auch Wagner hatte in Bayreuth diesem Willen schließlich nachgegeben). Und die gesunde Ansicht brach auch diesmal durch: Otto Richter wurde mit langanhaltendem, brausendem Beifall überschüttet" usw. — Doch genug und abergenug! Die „Besonderheiten" der Wiedergabe der Matthäus-Passion, von denen Willibald Nagel spricht, mögen vielleicht in folgendem bestanden haben: Die Chöre der Jünger und Kriegsknechte, das Madrigal „Wo ist denn dein Freund hingegangen?" sowie die Abschiedsworte Nr. 77 „Mein Jesu, gute Nacht" waren nur 12 Sängern (Solisten) zugeteilt. In Nr. 25 „Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?" usw. und Nr. 26 „So schlafen unsre Sünden ein" usw. sangen (von der Partitur abweichend) Wechselchöre. In den Volkschören wirkten alle Sänger zusammen. Die Streicher teilten sich in Grosso und Concertino, die Holzbläser waren chorisch, Oboi d'amore und Gambe originaliter besetzt. Bei den Volkschören fanden Pikkoloflöten Verwendung. In der Alt-Arie „Erbarme dich" wurde auf das (Berliner) Original zurückgegriffen; nicht auf die überlieferte nur teilweise autographe Violinstimme (vgl. M. Schneider in Zeitschr. d. J. M. G. XIV, Heft 9). Auch im Duett „So ist mein Jesus nun gefangen" wurden lange Vorhalte gespielt und gesungen. In den Schlußgesang „Wir setzen uns mit Tränen nieder" teilten sich Chöre und Solisten. Der Evangelist stand von den übrigen Solisten gesondert. —

Diejenigen Leser, welche etwa daran Anstoß nehmen, daß ich in eigener Sache hier das Wort ergriffen habe, bitte ich zu bedenken, daß ich dies nicht nur mir selbst, sondern wohl allen denen, die mir ihre Entrüstung über den herausfordernden Artikel des Herrn Dr. U. zum Ausdruck gebracht haben, schuldig gewesen bin.

*

Die Schriftleitung möchte zur Sache bemerken, daß Herr Dr. Max Unger trotz Ueberlastung mit Berichten für andere Blätter hilfsbereit für unsern, während des Bach-Festes erkrankten Münchner Referenten eingesprungen ist. Seine Antwort an Herrn Professor Richter lautet:

Aufs entschiedenste weise ich die Unterstellung des Herrn R. als falsch zurück, ich hätte mir ein Urteil über seine Dirigierleistungen erlaubt, obgleich ich ihn „wohl n i e am Dirigentenpulte gesehen" hätte. Wer mich kennt, von dem hoffe ich, er wird mir dies ohne weiteres glauben. Ob es Herr R. glaubt, ist mir völlig gleichgültig. Nur den Lesern der „N. M.-Z." möchte ich mitteilen, daß Herr Dr. Hans Schnoor (Leipzig) bereit ist, meine Behauptung zu bezeugen. Überhaupt wie unlogisch, zu denken, daß ich oder irgend einer über einen andern, der mir persönlich völlig fern steht und dessen Leistungen mir unbekannt sind, noch vor seinem Auftreten bei einem Musikfeste abfällig urteilen könnte. So etwas gibt es doch gar nicht. Und Herr R. wird doch nicht behaupten wollen, ich hätte irgend einen außerkünstlerischen Grund, ihm etwas am Zeuge zu flicken. Also möchte er mich durch Anführung günstiger Urteile über seine Aufführungen als urteilsunfähig hinstellen. Es liegt mir nicht ob, zu diesen Urteilen ins einzelne Stellung zu nehmen. Es genüge hier der Hinweis, daß mir gegenüber auch Herr Oswald Kühn die dirigiertechnische Unfertigkeit des Herrn R. mündlich zugab, dabei aber gleichzeitig auf die Innerlichkeit der Wiedergabe der Matthäus-Passion als auf das Wesentlichere hinwies. Ich habe in meiner Besprechung hauptsächlich an der Dirigiertechnik des Herrn R. (bezw. an ihrem Fehlen, Anstoß genommen; ich füge hier noch deutlicher über seine ganze Bach-Auffassung hinzu, daß ich auch diese für gänzlich verfehlt halte: Bach will nicht, wie es — trotz gelegentlicher Anbringung dramatischer Schlaglichter nach Straubes Vorbild — Herr R. tut, weichlich-sentimental, sondern, auch in lyrischen Partien, mindestens männlich-würdig erfaßt werden.

Zu meiner Rechtfertigung sei auch mitgeteilt, daß ich doch nicht der einzige war, der von Herrn R.'s Bach-Auslegung sehr unbefriedigt blieb. Die folgenden Worte des Herrn August Richard, selbst eines tüchtigen praktischen Musikers, mögen dies an erster Stelle belegen:

„. . . Und zum andern muß gesagt werden, daß der Leiter der Aufführung, Professor Otto Richter, doch nicht alle jene Eigenschaften einer hinreißenden Führerpersönlichkeit besitzt, die man von einem Festdirigenten, im höchsten Sinne des Wortes, verlangen muß. Manche, dazu häufig noch recht anfechtbare Nebensächlichkeiten und Kleinigkeiten schienen auffallend betont und hervorgehoben, während anderseits die große einheitliche einfache Linie, die bei der Wiedergabe der Bachschen Werke meines Erachtens die unbedingte Grundlage bilden muß, fehlte. Indessen sei dem umsichtsvollen Kreuzkantor die dankbare Anerkennung für seine Mühe und Arbeit in den Proben, seine Einsicht und Gewissenhaftigkeit bei der Aufführung nicht vorenthalten. . . . Den Abschluß des ganzen Festes bildete wiederum ein Orchester- und Chorkonzert, wiederum unter Otto Richters Leitung, die den durch die Aufführung der „Matthäus-Passion" von diesem Dirigenten gewonnenen Eindruck durchaus bestätigte. . ." (Zeitschr. f. ev. Kirchenmusik, Hildburghausen, II. Jahrg. S. 116 f.) [1].

Es war auch gut, daß Herr R. nach seinem großen Triumph am Schlusse des letzten Abends nicht Zeuge der Aufregung war, die sich einiger Leute vom Fach am Ausgang der Liederhalle über die stilwidrige Aufführung der letzten Kantate bemächtigte. Sie artete beinahe in einen kleinen Skandal aus. Ich habe übrigens die kräftige Bestätigung der Stillosigkeit Richterscher Bach-Aufführungen zum Stuttgarter Bach-Fest von der Hand eines namhaften praktischen Musikers schriftlich [2]. Wie mir auch einer der ersten

[1] Herr R. hat es sich nicht verkneifen können, in der Zeitschrift auch gegen Herrn Richard mit einer Erwiderung vorzugehen. „Und willst du nicht mein Bruder sein usw. . . ." *M. U.*

[2] Von einem der ersten deutschen Kirchenmusiker erhalte ich nachträglich noch eine Bestätigung meines Urteils: „Ich habe R. in Stuttgart zum ersten Male erlebt, kam, nach dem, was ich über ihn gehört hatte, mit großen Erwartungen und war dann nach seinen Leistungen schwer enttäuscht. Ein so kleines Format hatte ich nicht erwartet. Ich konnte mir die vielen Unzulänglich-

deutschen Bach-Kenner auf meine Auskunft über die Leistungen des Herrn R. dem Sinne nach die Bemerkung machte: *„Das sah ich kommen; ich bin gerade deshalb nicht nach Stuttgart gefahren* [1].

Es sei nicht unterdrückt, daß der erste dieser beiden Herren nur den Ausdruck „provinzkantoral" — für die dirigiertechnischen Leistungen — etwas hart findet. Ich kann auch dieses Wort nicht zurücknehmen, zumal da ich nicht *einen*, sondern *mehrere* Dirigenten aus Provinzstädten von 30—40 000 Einwohnern zu nennen vermag, die eine Aufgabe wie die Leitung des Stuttgarter Bach-Festes im Gegensatze zu Herrn R. hervorragend erledigt haben würden.

De-, weh- und reumütig bitte ich jedoch den Lesern der „N. M.-Z." meine Todsünde ab, beim „Magnifikat" statt des Namens Karl Straubes versehentlich den Arnold Scherings als Bearbeiter angegeben zu haben, und stelle gleich noch fest, daß auch die Einleitung meiner Besprechung ein paar Irrtümern unterworfen war. Ich habe da die kleinen Eisenacher Bach-Feste z. T. mit den großen der N. D. B.-G. zusammengeworfen. (Eine Berichtigung, die ich der Schriftleitung ein paar Tage nach der Niederschrift meiner Besprechung sandte, traf leider zu spät für das Heft ein.) Wir sind nun einmal *alle* Menschen und Irrtümern ausgesetzt. Selbst das Programmbuch des Bach-Festes war ja nicht frei davon. Hier setzt nun beinahe auch bei mir der Humor ein: Aber nein, ich unterdrücke ihn. Denn die Aufführungen großer Bachscher Ewigkeitswerke sind mir, zumal an der exponierten Stelle der großen deutschen Bach-Feste, zu ernst und wichtig. Ganz abgesehen davon, daß es eine sehr ernste Sache ist, wenn sich ein Dirigent in der exponierten Stellung des Dresdener Kreuzkantors nicht klar über seine Leistungen ist.

Endlich fordere ich Herrn Prof. Richter noch auf, der Schriftleitung der „N. M.-Z." die vielen über meine Besprechung entrüsteten Zuschriften zur kurzen Einsicht zu unterbreiten, um deren Anzahl festzustellen; aber ich bemerke, daß Zuschriften bloßer Musik*freunde* und *-liebhaber nicht*, sondern natürlich nur solche von Bach-*Kennern* und *-Forschern von Rang* in Frage kommen.

Leipzig. *Max Unger.*

---

keiten nur durch eine ganz offenbare starke körperliche Indisposition R.s erklären und ich wünsche, daß ich einmal Gelegenheit habe, an der Stelle seiner ständigen Wirksamkeit mir ein günstigeres Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit zu verschaffen. . . ." Ich sage dazu nur, daß Herr R., wenn er wirklich physisch stark indisponiert war, die Pflicht hatte, den Taktstock einem routinierten Kollegen zu übergeben; es gibt solcher, die ein solches Fest mit ein paar Proben gemacht haben würden, genug in Deutschland. Und zu dem Hinweis auf Richters tatsächlich weiten Ruf ist noch zu bemerken, daß er ihn sicher zu einem großen Teile dem Eifer verdankt, mit dem er eigenhändig selbst die Presse über seine Verdienste auf dem Laufenden hält: Ich wenigstens kann beweisen, daß er dies mindestens einem Teil der Dresdener und Leipziger Tages- und Fachpresse gegenüber mit einem Eifer handhabt, der unter den deutschen Kirchenmusikern wohl kein zweites Beispiel hat. M. U.

[1] Da ich nicht die Erlaubnis eingeholt habe, die Namen der beiden Herren öffentlich zu nennen, bin ich, falls mir Herr R. nicht Glauben schenkt, bereit, die Bestätigung meiner Behauptungen der Schriftleitung der „N. M.-Z." zu unterbreiten. Jedoch bin ich befugt, den Namen des Herrn Dr. Hans Schnoor (früher in *Dresden*, jetzt in Leipzig), der mir gegenüber die Bach-Wiedergabe des Herrn R. im Hinblick auf Dirigiertechnik und Stil in kräftigen Ausdrücken bemängelte, öffentlich zu nennen. (Vgl. auch dessen absprechende Kritik über Richters *Dresdner* Matthäus-Passion, Karfreitag 1922, in den Dresdener Neuesten Nachrichten.) M. U.

MUSIKBRIEFE

Bautzen (Sa.). Der 100. Geburtstag Bruckners ist hier durch drei große Veranstaltungen gefeiert worden. Die vom Männergesangverein „Sängerbund" am 24. Sept. gebotene eigentliche Bruckner-Feier brachte den „Germanenzug" mit Orchester, einen Vortrag über den Meister und die VIII. Symphonie unter Leitung von Musikdirektor Max Eilenberg. Am 14. Okt. führte die „Singakademie" unter A. Wotruba das Te Deum auf, dem die Unvollendete Symphonie unter Leitung von Kurt Striegler (Landesoper Dresden) vorausgegangen war. Als letzte Veranstaltung folgte die Aufführung der großen f moll-Messe im Petridom durch den verstärkten Kirchenchor (Leitung: E. Petzold, Kantor zu St. Petri), die „Freie Vereinigung ehemaliger Militärmusiker" (Orchester), Domorganist Horst Schneider (Orgel), Frl. Doris Walde (Sopran) aus Dresden, Klara Pachaly (Alt) aus Bautzen, Fritz Thieme (Tenor) aus Leipzig und Karl Zinnert (Baß) aus Dresden. *E. P.*

*

Erfurt. Schloß die alte Spielzeit mit dem starken Eindruck der Konzertaufführung von Paul Hindemiths „Marienleben" im Verein für Kunst und Kunstgewerbe, so ist die größte Anregung, die die neue Spielzeit bisher bot, in einer im ganzen wohlgelungenen Aufführung von Händels „Julius Cäsar" in der Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen zu erblicken. Der Göttinger Vorkämpfer für die Händelsche Muse hat sich, obgleich er in den Rezitativen Stilepochen berührte, welche weit hinter der Zeit Händels liegen, doch durch die konzise Zusammenfassung der Musiknummern zu einem dramatisch fließenden Werke das denkbar größte Verdienst erworben. Werden die Rezitative genügend rasch genommen (was in Erfurt leider nicht geschah), so kommt niemals die geringste Eintönigkeit auf und man erbaut sich nur an den prachtvollen Tonstücken, die Händels „Julius Cäsar" enthält, und kommt aus dem Staunen darüber nicht heraus, daß solche Musik 200 Jahre lang geschlafen hat. — Um die Erfurter Aufführung machten sich besonders Kapellmeister Franz Jung, Spielleiter Dr. Hans Schüler, Josef Immendorf (Ptolemäus) und Artur Heyer (Sextus) verdient. — An wichtigen Ereignissen wären sonst die Aufführungen von Cornelius' Vorspiel zur Oper „Der Cid" durch Richard Wetz und den Erfurter Musikverein, des Götzschen Violinkonzertes durch Georg Kulenkampf, des 100. Psalms von Reger und Georg Schumanns Symphonischen Variationen Werk 24 durch den Sollerschen Musikverein unter Max Kopff und des Brahmsschen Violinkonzertes durch Alma Moodie anzuführen. Besonders aber ein Abend der Erfurter Volkshochschule, an dem sich der heimische Geiger Walter Hansmann als geradezu meisterlicher Bach-Spieler vorstellte, und Prof. Eickemeyer (Jena) eine interessante Neubearbeitung von Bachs D dur-Konzert für Klavier und Streichorchester erstmalig darbot. *Robert. Hernried.*

*

Köln. Die Winterspielzeit begann „organo pleno": den Faden der Orchesterdirigentengastspiele, den Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern angeknüpft, spann Bruno Walter mit den Wienern fort. Hatte der Deutsche Bruckner in einer nicht überbotenen Weise ausgedeutet, so brachte Walter in einem etwas reichen und nicht ganz einheitlichen Programm u. a. die Eroika sehr fein, freilich ganz undramatisch. Unter Casimiri sangen die Choristen der römischen Basiliken ganz wundervoll. Palestrina, le Bel usw. begannen und endeten den Abend mit einem musikalischen Gruß an das „heilige Köln". Seit dem Eintritt Dr. Schiffs, des ehemaligen Leiters der Münchenee Süddeutschen Konzertdirektion in die Direktion der „Westr deutschen" hat diese an Unternehmungsgeist beträchtlich gewonnen: in den alterprobten „Meisterkonzerten" erschienen Leut-

vom Range Rosenthals, der überraschend gut seinen Landsmann Chopin interpretierte, d'Albert, der einen „gutgelaunten“ Tag hatte und eine Übersicht von Beethoven bis Strawinsky bot, dessen F dur-Etude angenehm enttäuschte, während des Pianisten eigene Klavierstückchen „Kapriolen“ neben gelungener Zeitsatire recht seichte Salonware sind. Emil Sauer erwies sich als einer der ersten Anschlagskünstler, leider vor einem ebenso leeren Saale wie Hubermann ihn in Kauf nehmen mußte. Kreisler (mit seinem ewigen „Bearbeitungsprogramm“!) hatte alles Interesse auf Wochen hinaus aufgesogen. Vecsey imponierte durch den Ernst seiner Spielfolge und Spielweise, Adolf Busch brachte mit seinen Quartettisten ein allerliebstes Jugendwerk Regers (op. 54), zu dem ein solches von Busoni in den denkbar kläglichsten Gegensatz trat. Nicht ganz die durch Reklame gespannten Erwartungen erfüllte der dänische Tenor Laurits Melchior, Rehkemper dagegen packte von neuem durch die ideale Wiedergabe der ihm gewidmeten C. F. Meyer-Gedichte von Pfitzner, die echtester „Expressionismus“, wenn auch ohne Getue sind. Hindemiths „Marienleben“ vermochte die Düsseldorferin Ibald trotz hingebender Leistung nicht mit Blut zu erfüllen: Rilkes snobistische Dichterei verwehrt jedem Ernsthaften von vornherein ein Mitgehen. In einem historischen Kirchenkonzert ließ Heinrich Boell wieder seine stupende Technik und hervorragende Interpretationskunst in Bachschen und Regerschen Orgelwerken bewundern. Wüllner „sang“ gestenreich Wolf, aber doch mit imponierender Durchdringung. Seiner freiwilligen Mitwirkung dankte das Konzert zum Besten der Witwe Steinbachs seinen finanziellen Erfolg, wogegen wirklich persönliche Schüler und Freunde des Verstorbenen durch Abwesenheit glänzten! In den Abendrothschen Gürzenichkonzerten erschienen als Novitäten die prächtige Bearbeitung der Regerschen Bach-Variationen als Klavierkonzert von K. H. Pillney (Köln), die farbige Serenade des ebenfalls noch jugendlichen Bückmann aus München-Gladbach, endlich die zweite Symphonie Zilchers in neuer Fassung, ein großangelegter Totentanz, dem es nur leider an Kontrasten und lichten Partien fehlt, dessen Ethos jedoch bemerkenswert bleibt. — Im *Opernhaus* ist an Klemperers Stelle Eugen Szenkar (Budapest, Altenburg, Frankfurt, Berlin) getreten, der endlich wirkliche „Arbeit“ verrichtet und echtes Stilempfinden bekundet. Händels „Cäsar“, hier im Gegensatz zu Zürich und Münster in der barocken Ausstattung jener Zeit geboten (leider aber mit Pechsteinschen Prospekten!), hinterließ auch hier tiefen Eindruck. Bohnens Gastspiel war kein reiner Genuß: die Kinotätigkeit hat dem Künstler stimmlich wie darstellerisch ihre Spuren aufgedrückt. — Für das nächste Jahr ist eine *Jahrtausendfeier der Zugehörigkeit der Rheinlande zum Reich* geplant, worin auch der Musik ein breiter Raum gegönnt werden soll. Die Leitung dieses Ausschusses liegt bei dem Unterzeichneten.

* Dr. *H. Unger.*

Oldenburg. *(Uraufführung.)* Herm. Ambrosius hat eine neue fünfsätzige Symphonie für großes Orchester vollendet, die vom Oldenburger Landesorchester zur Uraufführung gebracht wurde. Das ungeheuer anspruchsvoll angelegte Werk fand unter Werner Ladwigs Leitung eine begeisterte Aufnahme. Der Künstler verfügt über eine Beherrschung des Orchesterkörpers, die ihn der schwierigsten Satztechnik und der schwierigsten Kunst des Tonsatzes spielend Herr werden läßt. Der erste Satz rhythmisch und thematisch fest durchgeführt, der zweite in lyrischen Formen und der dritte in seiner originellen Klangmischung bringen uns Ambrosius' starke musikalische Persönlichkeit am nächsten. Aus seinem ganzen Werk spricht ein tiefes Wollen, das Ringen einer Künstlerseele zum Großen, ein gewaltiges Aufbrausen innerer Gefühle, die tief durchdacht und erfühlt sind. Sein Schaffen läßt ihn in die vorderste Reihe der lebenden Komponisten treten, denen eine große Zukunft sicher ist. *—n.*

Zürich. Noch fiel kein gelbes Blatt vom Baum und schon strömte die Musik in Fülle. Das Stadttheater begann mit Händels „Julius Cäsar“, den es aus der letzten Spielzeit mit herüber nahm. Die würdige Aufführung wurde der dramatischen Spannung, welche jede einzelne Arie rechtfertigt und als musikdramatischen Seelenvorgang aufbaut, vollauf gerecht. Ebenfalls vom Frühjahr her blieb Hindemiths „Dämon“ im Repertoire in Verbindung mit der Straußschen „Josephslegende“. Diese beiden Werke bilden, zusammen aufgeführt, ein seltsam Paar. Beide behandeln den Dämon der Sinnlichkeit, bei Hindemith als Triumphator über wehrlose Opfer, bei Strauß ohnmächtig unterliegend dem vor jeder Versuchung gefeiten Helden. Diesen Sinnbildern von Lebensauffassung entspricht die Musik: pessimistisch beim jungen Hindemith, unbedenklich-optimistisches Draufgängertum beim alten Strauß. Vor kurzem kam, neu einstudiert und leider wieder schnell verschwunden, Pfitzners „Armer Heinrich“ heraus; diesem folgte Davids „Sizilianer“, dem man Tanzbilder von Regel gesellte, die man ruhig mit Schweigen übergehen dürfte, wenn sie nicht wieder einen neuen Raub an Schubert bedeuteten. Es gibt ja keine Abwehr gegen Ausbeuter geistiger Güter als die öffentliche Brandmarkung. Und wenn es sich auch vorzugsweise um Tänze und Märsche handelt, der ihnen aufgeleimte Bühnenvorgang ist denn doch zu kitschig. — In den Abonnementskonzerten (unter V. Andreae) wurde selbstverständlich des 100. Geburtstags von Anton Bruckner gedacht. Man verband Schuberts „Unvollendete“ mit Bruckners V. Symphonie und versuchte so zum erstenmal in diesem Rahmen das rein symphonische Programm. In einem ersten Konzert stellte sich „Die internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Zürich“ einem noch nicht sehr großen Publikum vor (Ausführende: das Tonhalleorchester unter Andreae). Zum Andenken an Busoni eröffnete man mit dessen „Nocturne symphonique“, dessen grenzenloser Jammer physisch quält, und brachte dann als Uraufführung das zweite Concerto grosso op. 25 für Streichtrio und Orchester von Ernst Krenek. (K. wohnt seit einiger Zeit in Zürich.) Vorläufig sagt mir diese Musik gar nichts. Sie will „reine Musik“ sein; aber auch die absoluteste Musik muß schließlich doch beim Hörer noch irgend etwas anderes auslösen als das verstandesmäßige Begreifen, wie dieser Klang ungefähr zustande kommt. Mir scheint sogar, als läge in der polyphonen Bindung durch „die Linie“, welcher die nervös-unrastige Harmonik widerstrebt, ein unüberwindlicher Gegensatz. Eine andere Sprache redet Igor Strawinsky. Seine Orchestersuite „Pulcinella“ wurzelt melodisch allerdings bei Pergolesi, aber die Art, wie er die schlichte Melodie zum modernen Ausdruck hin entwickelt, ist ganz sein eigen und so selbstverständlich, daß jeder, gern gefangen, mitgeht. Den Beschluß bildete Arthur Honeggers „mouvement symphonique“, die Verherrlichung der Lokomotive. „Pacific 231“ mußte zweimal laufen, obwohl das musikalische Konterfei entschieden hinter der Wucht des schnaubenden Dampfungetüms zurückbleibt. Gehen wir auf diesem Wege weiter, so werden wir hoffentlich bald einen „Zeppelin“ erhalten. Dabei soll nicht einmal geleugnet sein, daß Erscheinungen dieser Art wohl gelegentlich einmal der schöpferischen Phantasie einen Anstoß geben können. — Ganz nur seelischer Entspannung war der Abend des unter Alexander Schaichet stehenden „Kammerorchesters“ gewidmet. Er galt dem Vorläufer Haydns beim Fürsten Esterhazy, G. J. Werner und dessen „Neuem und sehr kuriosem Instrumentalkalender“. Diese zwölf Stückchen, in welchen teils gemütvoll, teils humoristisch die Eigenheiten der Monate geschildert werden, wirken heute noch erstaunlich frisch. Naturschilderungen, wie das Vogelkonzert im Mai und das bange Einfrieren, das wehrlose Erstarren im Dezember deuten geradezu auf Haydn. Mit Maß angewendete Gruppentanzbilder vor von Künstlerhand entworfenen Hintergründen veranschaulichen recht

geschickt das von Werner den Tönen beigefügte „Programm". — Aus dem Getriebe der Solistenkonzerte seien diesmal nur Schweizer herausgegriffen. Die recht musikalische Geigerin S. Suter-Sapin setzte sich für Sonaten von Busoni und Ph. Jarnach ein, dagegen wählte die Sopranistin Alice Frey vom Altbewährten das Beste, um ihre reifende Kunst zu zeigen (am Flügel glänzend unterstützt von Walter Frey). Sein Bruder Emil Frey, Lehrer der Meisterklassen des Konservatoriums, fügte zwischen Bach, Beethoven und Brahms als Neutöner sich selber ein, doch wird seine „Alpensuite" schwerlich mehr ein anderer spielen als er selber! *Anna Roner.*

BESPRECHUNGEN

Joseph Haas: Eine deutsche Singmesse, op. 60. Verlag Schott, Mainz.

Es wird hier demnächst in einem besonderen Artikel eingehender über das Aufkeimen einer neuen a cappella-Kunst zu reden sein. Wie man sich in der Instrumentalmusik vom großen Orchesterwerk zum Kammerorchester, vor allem aber der eigentlichen Kammermusik (Quartett usw.) schon seit Jahren zurückwendet, so macht sich jetzt auch in der Vokalmusik eine Abkehr vom großen, begleiteten Chorwerk zu einfacheren, intimeren Formen geltend. Das Aufkommen eines neuen polyphonen Stiles und die Abneigung gegen äußere Massenwirkung sind die Ursachen.

Daß Joseph Haas als einer der ersten in dieser Gattung zu treffen ist, kann nicht verwundern. Von Anfang an findet man bei ihm die Vorliebe für intime, kammermusikalische Schöpfungen. Auf Männerchöre und Werke für Frauen- und Kinderstimmen folgt nun diese „Deutsche Singmesse" für vierstimmigen gemischten Chor, die sich in ihrer Art sowohl für geistliche wie weltliche Aufführungen verwenden läßt. Sprüche von Angelus Silesius geben die Grundlage zu einem siebenteiligen Zyklus. Haas weicht erheblich von der Art, wie sonst solche Texte vertont werden, ab. Man sehe sich daraufhin die bewegten Chöre (I, III, V, VII) an, wie da fröhlich und unbeschwert zum Preise Gottes jubiliert wird, ohne daß doch die Musik einen profanen Unterton erhält. Und in den langsamen Sätzen kein Wühlen in mystischen Klängen, keine Sucht nach ekstatischen Verrenkungen, sondern ein vielstimmiges, andächtiges Singen zum Lobe des Herrn in naiver Frömmigkeit, wie sie ähnlich dem Musikantenherzen Mozarts entströmt. — Über die Qualitäten der Musik Haasens brauche ich hier kein Wort mehr zu sagen. Betont sei nur, daß die „Deutsche Singmesse" von jedem guten Chor zu bewältigen ist; ein nicht zu großer Chor wird das Filigran der Stimmen leichter zur Geltung bringen, als ein großer mit vielen Mitläufern. *H. H.*

*

Hermann Kundigraber: Sechs Stimmungsbilder (op. 7). Selbstverlag, Aschaffenburg.

Ein originelles Heimatwerk, in dem versucht wird, durch Musik, Wort und Zeichnung „Stimmungsbilder aus einer alten Stadt und deren Umgebung" — es handelt sich um Aschaffenburg — zu bieten. Für Kundigrabers Musik ist entscheidend, daß sie auch für sich bestehen kann. Die sechs Klavierstücke (Ritterlicher Marsch, Klosterruine, Menuett, Verrufene Stelle, Idyll, Waldstück) sind so eine Art moderner Schumannscher Waldszenen, plastisch im Ausdruck, kontrastreich in Anordnung und Farbe, in der Harmonik durchaus eigenwillig. — Das ganze Werk (mit den sechs Bildtafeln Bernhard Paul Schefflers) ist geschmackvoll ausgestattet und dürfte auch über den heimatlichen Kreis hinaus Anklang finden.

*

Das deutsche geistliche Lied. Simrock, Berlin. Volks-Ausgabe.

Die ausgezeichnete Ausgabe *Heinrich Reimanns* von 87 geistlichen Gesängen erscheint hier für Singstimme und Laute bearbeitet von *Ernst Dahlke.* Die vier Hefte enthalten eine Fülle köstlicher Melodien vom 14. Jahrhundert bis herauf zu Franz Schubert und werden nun in der gediegenen Fassung Dahlkes hoffentlich in weiteste Kreise dringen. Auf dieses wertvolle Gut sei mit größtem Nachdruck hingewiesen. *L. U.*

*

Otto Siegl: 1. Lieder der Marlene, Op. 13. 2. Kompositionen für Cello und Klavier, Op. 18.

Fritz Klopper: 1. Violin-Sonate e moll Op. 14, 2. Klavier-Sonate fis moll Op. 32, 3. Lieder Op. 28—31. — Sämtliche Werke im Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg-Wien.

Schaltet man die Frage über den Wert oder Nichtwert der in den Liedern von Siegl sich kennzeichnenden extrem modernen Richtung aus, und sieht man von einer Glossierung der Unbekümmertheit, mit der hier das noch nicht absolut darauf eingestellte Ohr vergewaltigt wird, ab, so bleiben doch immer noch genügend Vorzüge an dieser Liedersammlung anzuerkennen. Unter ihnen mögen an erster Stelle Siegls Fähigkeit der Stimmungszeichnung und einer sinnreichen Deklamation genannt werden. So können einem Lieder wie „Mutterle", „Das Mühlrad" und „Es neigt sich der Abend" u. a. in ihrer sinnigen poetischen Stimmung den Eindruck einer mit warmem Herzen geschriebenen Musik vermitteln. Unter den drei Cello-Kompositionen möchte ich als das wertvollste das „Scherzo" bezeichnen, in dem frischer lebenssprühender Geist vorherrscht, und klarer Aufbau in knapper Form mit wirkungsvoller Steigerung erkenntlich ist. Die mancherlei Eindrücke der seelischen Beteiligung werden allerdings immer wieder durch das Gefühl einer gewissen Absichtlichkeit in der Erzeugung krasser klanglicher Absonderlichkeiten getrübt. Die Stimmung in „Nachtpoesie" und „Elegischer Gesang" ist sehr fein erfaßt. — Von den Klopperschen Kompositionen zeichnen sich die beiden Instrumentalwerke durch gediegene polyphone Arbeit aus. Die Einheitlichkeit innerhalb des geschlossenen Werkes ist durch konsequente Durchführung des kombinatorisch gewandt behandelten Gedankenmaterials gewahrt. Beide Sonaten kennzeichnen sich weniger durch großen Zug, als durch musikalisch respektable Detailarbeit. Irgendwelche nennenswerte Schwierigkeiten der Ausführung bieten sich in keinem der beiden Werke. In seinen Liedern ist Klopper nicht besonders originell. Harmonisch bevorzugt er häufig etwas abgebrauchte Wendungen (Quartsextakkord!). Die „Liebesklage" ist in Text und Musik mehr als harmlos. Warum muß im „Volkston" geschriebenen Liedern in der musikalischen Struktur das Gepräge des Fortschrittlichen fehlen? Jedenfalls aber kann man dem Komponisten unbedingt sangbare Melodik und innerliche Einfühlung in den poetischen Gehalt der jeweiligen Dichtung zusprechen.

Erich Rhode.

*

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. 4. Heft. Verlag von J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Das umfangreiche, mit einem unbekannten Bild Regers geschmückte Heft enthält an Beiträgen: eine Würdigung Regers durch Karl Straube, Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgelwerke von Dr. E. Gatscher, Reger als Liederkomponist von Dr. H. Holle, Regers Hausmusik von Dr. H. Unger, Erinnerungen an Reger von R. Hernried und Prof. E. Rabich, Analysen der Opera 81, 101, 120 und 125 (von Dr. Swoboda und Dr. Holle), Mitteilungen über das Reger-Archiv, Besprechungen neuer Reger-Literatur, eine Aufstellung der Reger-Interpreten, der Reger-Konzerte 1923/24 u. a. *L. U.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Richard Strauß* soll sein Amt als Leiter der Wiener Staatsoper niedergelegt haben. Die Ursache scheint ein Konflikt mit Schalk zu sein, der als Nachfolger Straußens genannt wird.

— Die Kölner Stadtverwaltung hat *Walter Braunfels* gewonnen, in Gemeinschaft mit Prof. *Hermann Abendroth* das Direktorium der künftigen Rheinischen Hochschule für Musik, die in nächster Zeit aus dem bisherigen Konservatorium für Musik hervorgehen soll, zu übernehmen.

— Kapellmeister Dr. *L. Rottenberg*, der ausgezeichnete Frankfurter Operndirigent, hat kürzlich seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— Das zweite *Sonderkonzert* des *Darmstädter Musikvereins* bringt unter Leitung von Dr. Bodo Wolf eine Uraufführung aus dem achtzehnten Jahrhundert: Kantaten des Musiklehrers der Frau Rat Goethe, Heinrich Valentin Beck (1698—1758).

— Dr. *Hermann Unger* (Köln) hat ein Orgelkonzert und ein „Spielkonzert für Violine und Orchester" vollendet.

— Der Senat der Stadt Bremen hat den Ersten Kapellmeister des Bremer Stadttheaters *Manfred Gurlitt* zum Generalmusikdirektor ernannt.

— *Henri Marteau* ist für das Schuljahr 1924/25 von der deutschen Akademie der Musik in Prag, an der er eine Meisterklasse für Violinspiel leitet, zum Ehrenrektor ernannt worden.

— *Maurits Frank*, der bisherige Cellist des Amarquartetts, ist einem Ruf an die Wiener Staatsoper als erster Solocellist gefolgt.

— *Franz Neumann*, der ehedem langjährige Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses, wurde im Jahre 1918 zum Opernchef an das Nationaltheater in Brünn berufen. Mit Beginn der diesjährigen Spielzeit ist er zum Direktor dieses Kunstinstitutes bestellt worden.

— *Ottomar Voigt*, der Erste Konzertmeister des Badischen Landestheaters, ist von dem neuen Direktor des Badischen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe, Franz Philipp, als Lehrer der Oberklasse für Violine berufen worden.

— *Wilhelm Furtwängler* und das Berliner Philharmonische Orchester werden Ende April wieder wie im vorigen Jahre eine größere Konzertreise unternehmen. Ihr Weg führt zunächst nach Dänemark und sechs norddeutschen Städten, u. a. Hamburg. Auf Konzerte in Prag, Wien, Budapest folgen Konzerte in München, Nürnberg, Augsburg, Stuttgart, Freiburg i. Br. Nach einem Abstecher in die Schweiz geht es über Mannheim, Frankfurt a. M. wieder rheinabwärts, und mit Köln, Krefeld, Essen und Düsseldorf schließt die Tournee.

— Das *Fünfte Symphoniekonzert* des Württ. Landestheaters am 8. Dezember ist Schönberg (Orchesterlieder, op. 8; Solistin: Lydia Kindermann) und Mahler (3. Symphonie) gewidmet.

— *Emil Bohnke*, der auf Einladung des städtischen Musikvereins in Düsseldorf dirigierte, hatte mit einer Aufführung der „Schöpfung" von Haydn bei Publikum und Presse einen außergewöhnlichen Erfolg.

— Der Geiger *Theodor Reiser* ist als Konzertmeister an die Meininger Landeskapelle, *Albert Mayer* als Solocellist an das städt. Orchester in Saarbrücken berufen worden. Beide sind Schüler der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart.

— An das *Konservatorium der Musik* von Max Plock in Braunschweig (Direktor *Ernst Brandt*) sind die Herren *Heinrich Plessing* aus Wien als Lehrer für die Oberstufe und Ausbildungsklasse im Klavierspiel und Kammermusiker *Reubke* als Lehrer für Violoncellspiel und Kammermusik verpflichtet worden.

— Kammersänger *Ernst Kraus* hat sich in München als Gesangslehrer niedergelassen.

— Als Meisterin der Darstellungs- und Ausdruckskunst an der Opernschule der Württ. Hochschule für Musik ist Kammersängerin *Johanna Schönberger* verpflichtet worden.

— *Hermann Keller*-Stuttgart promovierte in der musikwissenschaftlichen Abteilung der philosophischen Fakultät in Tübingen mit der Dissertation „Die musikalische Artikulation, besonders in den Werken Bachs".

— Die Brünner konzertveranstaltenden Vereine weisen nachstehendes Jahresprogramm auf: Der *Brünner Musikverein* bringt zwei Orchesterkonzerte mit Gastdirigenten (Bruckner-Feier, Vierte und Neunte Symphonie mit Clemens Krauß) und vier weitere Konzerte unter Opernchef Jul. Katays Leitung und mehrere Kammermusikabende. — Der *Brünner Männergesangverein* bereitet zwei Orchester- und zwei Vokalkonzerte vor, in welchen neben Brahms' „Deutschem Requiem" Bruckners Chöre „Trösterin Musik", „Träumen und Wachen", „Helgoland", ferner H. Wolfs „Morgenhymnus", „Feuerreiter" und „Christnacht" und eine Reihe Chöre von Cornelius, Thuille, Reiter, Grieg, Mac Dowell, Sibelius, Klughardt usw. zur Aufführung gelangen. Auf der Konzertfolge des *Brünner Schubertbundes*, die drei Konzerte umfaßt, stehen Fritz Volbachs „König Laurins Rosengarten", Hugo Kauns Liederzyklus „Heimat" und a cappella-Chöre von Schubert, Schumann und Bruckner.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Im Deutschen Theater zu *Brünn* kommen neben mehreren Erstaufführungen auch zwei Uraufführungen heraus: *Anton Tomascheks* Oper „Das steinerne Herz" und *Josef Wizinas* Musikdrama „Ekkehard".

— Gelegentlich des Wiener Musik- und Theaterfestes erlebte eine Messe D dur von *Max Springer* durch den Sängerbund „Dreizehnlinden", Bruckner-Chor und Wiener Symphonieorchester unter Dr. Andreas Weißenbäck seine Uraufführung.

— „Das goldene Tor", eine dreiaktige Pantomime des Dresdner Komponisten *Artur Brügmann*, eines Schülers von Professor J. G. Mraczek, wurde am Stadttheater in Lübeck zur Uraufführung angenommen. Die Dichtung stammt von dem Dresdner Schriftsteller Kurt Böhmer.

— In *Chemnitz* brachte der rührige und begabte Organist *Willy Stark* sein jüngstes Werk „Prolog und Passacaglia" (op. 10) zur erfolgreichen Uraufführung. Im gleichen Konzert sang seine Frau Ella Stark-Hilarius (Koloratursopran am Reußischen Theater in Gera) Lieder von ihm, die durch reizvolle Harmonien die Hörer fesselten.

— Das Prager Zika-Quartett hat ein Streichquartett von *Erwin Schulhoff* aus der Taufe gehoben.

— Der *Lehrergesangverein Dortmund* wird unter der Leitung von Kapellmeister Hermann Dettinger Max Regers op. 38 (sieben Männerchöre) zur Erstaufführung in Westfalen bringen. Hoffentlich folgen bald andere Chöre diesem Beispiel und greifen außer op. 38 auch op. 83 auf.

— Eine „Turm-Musik" für vier Hörner von *Lothar Windsperger* kam in der „Gesellschaft für neue Musik" in Mainz zur Uraufführung.

— Als nächste Uraufführung der Dresdner Staatsoper wird „Hand und Herz" von *Kurt Striegler* vorbereitet. Das Libretto zu der zweiaktigen Oper wurde in engster Anlehnung an das gleichnamige Anzengrubersche Drama verfaßt. Die Uraufführung ist für Mitte Dezember in Aussicht genommen.

— *Paul Gräners* neuestes Werk op. 67 „Divertimento" für kleines Orchester gelangte am 6. 11. 24 unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung (Verlag Ed. Bote & G. Bock) und gewann einen stürmischen Erfolg.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Hauptversammlung des Vereins deutscher Musikalienhändler und deutscher Musikalienverleger in München nahm einen Antrag auf Verlängerung der musikalischen Urheberschutzfrist von 30 auf 50 Jahre einstimmig an.

— In *Hannover* ist unter Mitwirkung der Ortsverwaltung des Deutschen Musikerverbandes ein neues Orchester gegründet worden. Es führt den Titel Konzertorchester der Stadt Hannover und hat sich mit dem Schaumburg-Lippeschen Landesorchester (ehemal. Bückeburger Hofkapelle) unter Leitung seines Dirigenten Julius Ehrlich zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen.

— *Hans Pfitzner* hat sich vor mehreren Wochen einer schweren Gallenoperation an einer Heidelberger Klinik unterziehen müssen. Er ist wieder so weit hergestellt, daß er die Klinik verlassen kann.

BEMERKUNGEN

— Dr. *Erich H. Müller* bittet, einen Irrtum in seinem biographischen Artikel über Hermann Ambrosius in Heft 2 richtigzustellen: Herr Hans Grisch ist nicht „Elementarlehrer" am Konservatorium, sondern „Lehrer". — Der Irrtum entstand dadurch, daß Ambrosius Herrn Grisch seine Elementarkenntnisse der Musiktheorie, sowie auch seine weitere Ausbildung verdankt.

— Man liest jetzt viel von geplantem Steuerabbau! Wird dabei auch an die unsinnige „Vergnügungssteuer", diesem elenden Raubbau an wertvoller künstlerischer Arbeit, gedacht? Es wäre höchste Zeit, denn die Konzertierenden leiden außerordentlich.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Mit *Heinrich Lemacher* haben wir unsere Leser schon durch zwei Klavierstücke im letzten Jahrgang bekannt gemacht. Sein Weihnachtslied zeigt melodische Kraft und wahre Volkstümlichkeit. *Wilhelm Gernsheim* lebt in Mannheim. Aus seinen Liedern spricht ein echter und zarter Lyriker. Der „Abendgang im Schnee" überzeugt durch seinen Stimmungsgehalt ebenso wie durch seine einheitliche formale Gestaltung. Ein Vergleich dieses Liedes mit der Komposition desselben Textes durch August Reuß in Heft 6 des letzten Jahrganges dürfte viele Leser interessieren.

Unsere verehrten Leser erlauben wir uns auf das der Gesamtauflage dieses Heftes beigefügte

Verzeichnis gediegener Werke

(Musikbücher und Musikalien) des Verlags der Neuen Musik-Zeitung, Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart, besonders aufmerksam zu machen. Außer den in weiten Kreisen bekannten Verlagswerken von Louis und Thuille, Breslau und Batka-Nagel ist in diesem Verzeichnis so manches Dauerwert Beanspruchende enthalten, mit dem Musikfreunde zum Weihnachtsfest erfreut werden können. Wir empfehlen Aufbewahrung des Verzeichnisses, auch für späteren Bedarf.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 6

Peter Cornelius, der Künstler und Mensch

Von Jos. M. H. Lossen-Freytag (Darmstadt)

Den Reigen des an Jubiläen und Gedenktagen reichen Jahres beschließt der Dichterkomponist Peter Cornelius, eine Erscheinung, die zu den liebenswürdigsten und anziehendsten Gestalten gehört, die uns die Chronik der Künstlergeschichte bewahrt, einer der den Edelstein deutschen Gemütes in sich schloß, der ein Meister gemütsinniger Kunst, so ein rechter poetischer Hausfreund und liebenswerter Geselle, dem jene stillen Winkel frohsinniger, heimischer Häuslichkeit vertraut, jener „kleine, edle Kreis guter Menschen, denen Freund zu sein und Glück zu verschaffen seine Freude war." (I./695) [1]. Draußen aber im Wirbel einer kalten, lärmenden und hastenden Welt, inmitten einer konventionellen, übertünchten Gesellschaft überkam ihn ein Gefühl der Einsamkeit, der Befangenheit und Unsicherheit, mehr noch der Abneigung, die ihn „von dem Wettgalopp des täglichen Beifalls fernhielt". Im Bewußtsein seiner Berufung geduldete er sich Jahrzehnte hindurch mit Harren und Warten, nur von dem Ehrgeiz beseelt, in echtem Künstlerdrange sich schöpferisch auszuleben und eine Spur seines Daseins der Nachwelt zu hinterlassen. Darum ertrug er alle Erdennot und Erdensorge und ward glücklich im Gefühl der Freiheit und Fülle eigenen Schaffens. Willig und voll unbeugsamer Zuversicht nahm er sein Schicksal an. „Es kann mich zerschmettern, in den Abgrund schleudern — es kann mich auch wieder erheben, und *wird* es. Denn ich bin ein Berufener trotz alledem, es glimmt ein Funke heiligen Geistes in mir, der mich nicht zuschanden werden läßt" (II./558). So folgte er dem Trieb beständigen Strebens, und immer wieder nach neuen Gestalten, nach Besserem und Höherem trachtend, vergaß er fast die hinter ihm liegenden, beendeten Werke, um die er sich auffallend wenig bekümmerte, den Blick stets auf das Neue, das Kommende gerichtet. Das erscheint uns als übertriebene Bescheidenheit, doch Cornelius war nicht der Mann, sich der Öffentlichkeit aufzudrängen. Er hat es niemals verstanden, sich in Szene zu setzen oder um hochmögende, mächtige Beziehungen zu werben, und selbst da, wo sich eine günstige Gelegenheit zu Fortschritt und Ansehen bot, ließ er sie zumeist unbenutzt liegen, denn mancherlei, „was Gelingen und Erfolg in der Öffentlichkeit versprach, ward durch *innere* Rücksichten wieder unmöglich gemacht" (I./538). Diese *inneren Rücksichten* geben seinem Leben die entscheidende Richtung. Was er einmal in einem seiner Tagebücher, in den Blättern „seiner Herzenssorgen und der Ausbildung seines Wesens", schreibt: „von den äußeren Dingen sei kaum die Rede, die Herzensangelegenheiten beanspruchten dagegen allen Raum" (I./697), das gilt übertragen auch von seinem Leben, das in seiner verschlungenen Seltsamkeit „mehr von den Forderungen des Innenlebens als von denen der Außenwelt und des Alltags bestimmt" (Sulger-Gebing).

In solchen Umständen liegt wohl ein Hauptschuldanteil an der langsamen, nur mählich gewinnenden Anerkennung und gerechten Würdigung. Zwar haben die letzten zwanzig Jahre (seit der Feier des 30. Todes- und 80. Geburtstages im Jahre 1904) manches geändert und gebessert, aber so wie es dieser liebenswerte, volkstümlich schlichte Künstler verdient, ist er auch heute noch nicht als Allgemeingut ins Herz des Volkes gedrungen, nicht zuletzt weil der beste Weg zu seinem Herzen bisher nur den wenigsten zugänglich und erreichbar, ich meine den köstlichen Schatz und getreuen Spiegel seines Wesens, die Briefe, Tagebücher und Gedichte, die in ihrem unvergleichlichen Reiz, in ihrer rührenden menschlichen Ungeschminktheit und herzerfrischenden, sonnigen Wärme selbst unter Nichtmusikalischen die weiteste Verbreitung verdienten [1]. —

Der tiefste Grundzug Cornelischen Wesens ist der ideale Flug seiner Seele, die Sehnsucht nach einem Höheren und Besseren, die unausrottbar und unerschütterlich tief in ihm das Feuer eines *zielbewußten Strebens* entzündet, das ihn in allem durchströmt, eine reine und reinigende Flamme, die, mag sie selbst einmal zur Aschenglut verglimmen, nur lebendiger von neuem die Schlacken durchbricht und emporschlägt. Dieses Streben tritt uns auf Schritt und Tritt entgegen, von diesem Streben erzählen Tagebücher und Briefe, in diesem Streben vollendet er sein Leben, um seine letzte Erfüllung, die Bekrönung, in einer besseren, jenseitigen Welt zu erwarten. Zwiefach in seiner Natur ist es das Streben als Mensch und als Künstler, das Streben nach Überwindung der Schwächen in der Ausbildung des Charakters, nach der Vollendung in der *Persönlichkeit*, und das Streben nach Erreichung seines künstlerischen Zieles

[1] Die Zahlen bedeuten Band und Seite der Briefe in der großen Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Bei kleineren Zitaten ist von einer Belegschaft abgesehen.

[1] Man wird daher eine demnächst erscheinende Volksausgabe lebhaft begrüßen.

als *Dichtermusiker*. Beiden gemeinsam ist das tiefe, ernste Ethos. „Mein Leben ringt nach Veredlung, nach dem Hohen und Schönen. Gott, der in mein Herz sieht, weiß es" (I./663). Seiner Schwächen und Fehler ist er sich wohl bewußt; nicht selten, daß sie ihn schmerzlich drücken; aber „mich tröstet für alle Schwächen und Mängel, die mir ankleben, ein innerstes Bewußtsein der Unschuld und des guten Willens. Ich kann mir sagen, kein Tag ist vorübergegangen, an dem ich nicht gestrebt hätte" (II./558). Und auch die scheinbaren Widersprüche und Gegensätze, die uns in seinen Briefen vielfach begegnen, als Künstler wie als Mensch, sie sind nur vorübergehende Schwankungen, denen seine Gemütsstimmung unterworfen. Von sanguinischem Temperament, von einer „übertriebenen" Empfindlichkeit, die durch geringe Eindrücke erregt, ist er abhängig von den Einflüssen des Augenblicks. Eine nachhaltigere Dauer ist diesen Schwankungen zumeist fremd. Mitten aus härtestem Schicksal, aus Depression und Entmutigung ruft ihn sein Gottvertrauen, seine Zufriedenheit der göttlichen Fügung und Führung zurück, und so, nach wiedergewonnener Fassung und Ruhe, strebt er von neuem seinen Zielen zu. Ihm war jenes „Halbmenschentum" zuwider, dem Gemüt und Gefühl, sittliches Streben und edle Herzensbildung nurmehr veraltete unbrauchbare Requisiten eines verstaubten Urväter-Hausrats. Diese tiefgehende Abneigung gegen alles Gemeine, Niedrige und Schlechte, gegen alle Überhebung und gewinnsüchtigen Egoismus entsprang zutiefst seiner ethisch-religiösen Überzeugung. „Der herrliche, hohe Glauben" durchdrang mit stärkender, belebender Kraft seine Seele. Er fühlt sich als Geschöpf einer Vorsehung, als Kind eines göttlichen Vaters, der mit „Allgüte und Allweisheit stets über meinem Leben gewaltet". „Es sind alles Gottes Wege"; „Gott gibt mich nicht auf, wenn ich mich nicht aufgebe". Und aus dieser tiefen, kindgläubigen und lebendurchdringenden Religiosität erwächst ihm die Auffassung von der sittlichen Pflicht des reinen inneren Strebens, der Wahrhaftigkeit und Liebe, nicht zuletzt auch die Grundheiterkeit seines Wesens, der unbezwingbare Idealismus, der den tagtäglichen Kampf des Künstlers und Menschen um einer höheren Erkenntnis willen auf sich nimmt.

In seiner zarten, empfindsamen, zum Träumen und Fabulieren neigenden Anlage wie auch infolge der eben erwähnten, leicht bedingten Schwankungen seiner Natur ward er erst spät zur vollen Selbstbeherrschung und inneren Festigkeit „eines mannhaft edlen Wesens gereinigt und erhoben", wie früh auch sein Streben, seine Selbsterziehung in ihm lebendig, „lauterste Sehnsucht, gut zu sein, Schmerz um jedes Unterliegen" und ein unentwegtes geistiges Ringen, das ihn rettet und ihn durch Wandlungen und Läuterungen bis zur „vollen, schwererrungenen Mannesreife" erhebt. Der Kampf der Seele steht ihm obenan (I./698). Mit rührender Einfalt schildern seine Briefe und Tagebücher dieses ehrlich-ernste Ringen, wie er in seinem „Innern so ganz nur auf das Edle und Schöne gerichtet", an seiner Selbstverwirklichung, an seiner Geistes- und Herzensbildung arbeitet, bald in Freude über das Erreichte, bald in Niedergeschlagenheit über Verfehlung und Beschwerlichkeit, doch immer wieder über allen verzagenden Kleinmut hinweg voll Hoffnung und Zuversicht.

Leben und Kunst sind bei Cornelius aufs engste und innigste miteinander verwachsen; so läßt sich das Streben des Menschen nicht trennen von dem des Künstlers; beide greifen fest ineinander. Die Kunst ist ihm ein Heiligtum, ihr Dienst ein Priesteramt, das auch die persönliche Reinheit des Dienenden verlangt; darum fühlt er sich von dem gewinnsüchtigen, rücksichtslosen Egoismus und mangelnden Ethos mancher ihm wohlbekannten Künstlererscheinung abgestoßen. Er verlangt vom Künstler unentwegten, edelsten Idealismus, denn „kein Künstler wird etwas ohne reine Sittlichkeit, ohne Ethik" (II./36), ebenso wie er von sich selbst bekennt, daß „nur eine tiefe Sittlichkeit und Reinheit bis in die leisesten Gedanken ihm in der Kunst weiterhelfen können" (II./72); „denn meine Kunst liegt in Gedanken und im Gemüt" (I./759), ja *im Gemüt*, und das ist der goldene Schlüssel seines Lebenswerkes!

So verfolgt er in einer „innigen, milden Begrenzung" seine Bahn, und wäre es auch nur, um „ein bescheidenes Stück Individualität aus sich herauszuarbeiten". Ihm war es gleich, ob er damit der großen Welt gegenüber „nur als ein ganz bescheidener und nicht allzu produktiver Lyriker" erschien. Das machte wohl, daß ihm der Erfolg nicht günstig, daß ihm die Öffentlichkeit oft kalt, verschlossen und unzugänglich blieb; das konnte ihn in Augenblicken inneren Ringens und Zweifelns entmutigen, um alsbald wieder dank seines unbezwingbaren Humors nur um so heiterer und gelassener der Welt gegenüberzustehen, ja selbst mit Stolz auf die Anderen herabzublicken des eigenen Wertes und Könnens bewußt, das ihm die unaussprechliche Freude des Schaffens gewährte und alles übrige mit Ruhe der Nachwelt überließ. „Glaube mir, Mutterchen, ich lasse nicht nach, wenn ich auch alt werde und sterbe ohne Ruhm und Erfolg. Man muß das Leben daran wagen, sonst wäre es ja auch nichts Großes" (I./533). „Nicht auf Beifall kommt es an, sondern auf meinen Fortschritt. — Ich nehme mein Schicksal an, sehe nicht rechts, noch links," nur „muß ich ich-selbst sein und ich-selbst werden" (I./697) und „im Kampf meine Selbständigkeit erringen". — Gewiß, eins läßt sich nicht leugnen, Cornelius' Schaffen vollzieht sich oft langsam, von vielfachen Einflüssen gehemmt oder gestört. Wohl brachte ihm die Erkenntnis der Berufung zum *musikpoetischen* Schaffen den „großen geistigen Vorteil, seine Spezialität

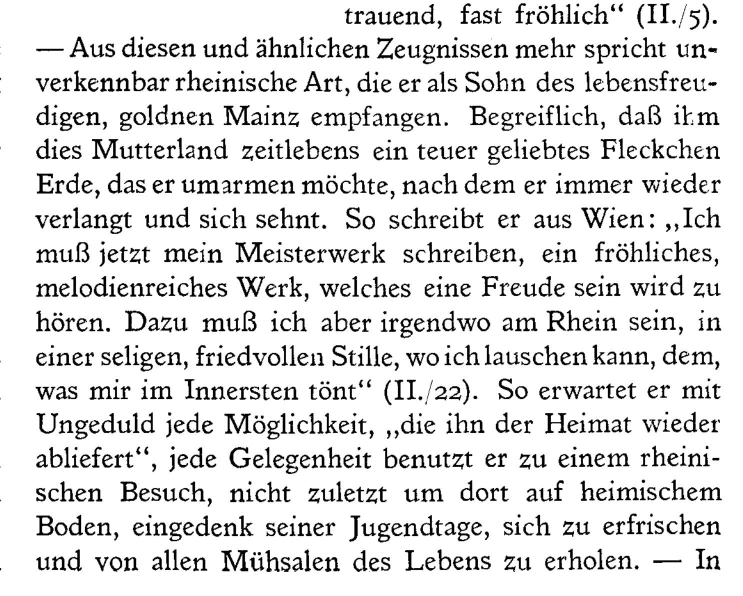
gefunden zu haben", aber es gelingt ihm „nur Schritt für Schritt, langsam und behutsam in ihr fortzuschreiten. Denn jedes kleine Lied, welches jedesmal meinen ganzen Menschen ausspricht und auch zum Schaffen in Anspruch nimmt, kostet mich Aufregung bis zu Tränen" (II./730). So war er in hohem Grade von der rechten Stimmung und Stille des Augenblickes abhängig, die, einmal gewonnen, ihn zu den schönsten Poesien beflügelte, aber auch wieder in größeren Werken leicht die Einheit der inneren Harmonie gefährdete. Seine ganze Natur drängte ihn eben mehr auf das Gebiet der Kleinkunst. Auch das beständige Ändern, Umarbeiten und Verbessern verlangsamte sein Schaffen, nicht minder als die äußere Not und der Kampf des Künstlers besonders um Wagner und seine eigene Selbstbehauptung, der ihm die besten Kräfte raubte, schließlich sein unruhiger Geist, der Hang zum Träumen und Fabulieren und ein allzu vielseitiges, notwendig zersplitterndes Interesse. Da war es einmal ein unstillbarer Wissenstrieb, der noch gesteigert wurde durch die stets mit Schmerz empfundene Mangel- und Lückenhaftigkeit seiner jugendlichen Schulerziehung, ferner die Liebe zur bildenden Kunst — wohl ein Erbgut der Cornelischen Familie —, mehr noch sein Sprachentalent, das ihm nicht weniger als sieben Sprachen geläufig machte, zumeist aus eigener Bildung und Schulung.



Peter Cornelius während seiner Weimarer Zeit

Das lieh ihm zwar die Möglichkeit, eine eifrige, umfassende Übersetzungstätigkeit zu pflegen, aus der er zeitweilig seinen Hauptunterhalt bestritt, woneben er auch musikliterarisch eine ausgedehnte Tätigkeit entwickelte, der wir manch wertvollen, heut noch lesenswerten Aufsatz verdanken. Aber über all dieses Interesse, gebend oder empfangend, muß er doch am Ende seines Lebens gestehen: „Immer drohender, immer höhnender erhebt sich das Gespenst vor mir, welches der Gedanke ist, daß die schillernde Vielseitigkeit, welche der Leitstern meines Lebens war, sich als ein Irrlicht erweisen will" (II./556). Auch hier kann man nur immer wieder beklagen, daß Cornelius nicht früher fand, wonach er sich in der rechten Erkenntnis seiner Natur so oft gesehnt: „Hätte ich einen guten Geist, ein Wesen, sei es Weib oder Mann, das fortwährend mit Liebe und mit Glauben an mich in mich dränge, das Gute zu leisten, Mut zu haben, mich nicht zu zersplittern auf Nebendinge, den Hauptzweck stets ins Auge zu fassen" (I./647). Mancher Irrweg und aufreibende Kampf, manch bittere Enttäuschung und schmerzliche Erfahrung wären ihm erspart geblieben, die seinem Schaffen wertvolle Kräfte entzogen! —

Der *rheinischen Heimat* entsprossen, durchströmte ihn unverfälschtes rheinisches Blut. Cornelius war mit Leib und Seele Sohn seiner Heimat, ein echter Rheinländer voll Lebensfreude und Lebenslust, voll sonnigen Humors und gewinnender Natürlichkeit. Das gab ihm ja die unverwüstliche Grundheiterkeit seiner Natur, die über alle Widerstände, Niedergedrücktheit und Enttäuschung hinweg sich siegreich durchsetzte und behauptete, oft mit jener blitzartigen Schnelligkeit der Wandlung von „Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt". Mag ihm noch so oft „das Herz in die Schuhe fallen, stets reißt's ihn wieder heraus". Da genügt ein liebend Gesicht oder Wort, ein Tagebuchblatt, ein Brief an Schwester oder Geliebte, die oft genug am Schlusse mit „der Kehrseite der Medaille" enden, etwa: „Von diesem Augenblick an, wo ich dir dies schreibe, heitert sich schon mein Gemüt wieder auf" oder „Die Sylvesternacht im tiefsten unglücklich, ganz nach Jean Paul verlebt, morgens zwei verzweifelte Briefe ... und nun schon wieder hoffend, vertrauend, fast fröhlich" (II./5).



— Aus diesen und ähnlichen Zeugnissen mehr spricht unverkennbar rheinische Art, die er als Sohn des lebensfreudigen, goldnen Mainz empfangen. Begreiflich, daß ihm dies Mutterland zeitlebens ein teuer geliebtes Fleckchen Erde, das er umarmen möchte, nach dem er immer wieder verlangt und sich sehnt. So schreibt er aus Wien: „Ich muß jetzt mein Meisterwerk schreiben, ein fröhliches, melodienreiches Werk, welches eine Freude sein wird zu hören. Dazu muß ich aber irgendwo am Rhein sein, in einer seligen, friedvollen Stille, wo ich lauschen kann, dem, was mir im Innersten tönt" (II./22). So erwartet er mit Ungeduld jede Möglichkeit, „die ihn der Heimat wieder abliefert", jede Gelegenheit benutzt er zu einem rheinischen Besuch, nicht zuletzt um dort auf heimischem Boden, eingedenk seiner Jugendtage, sich zu erfrischen und von allen Mühsalen des Lebens zu erholen. — In

Mainz auch fand er seine zweite Jugend, seinen neuen Lebensfrühling, die reine große Liebe, nach der er Jahrzehnte hindurch mit aller Inbrunst eines liebebedürftigen Herzens sich gesehnt. Spät erst, als Vierzigjähriger, sollte er nun die Erfüllung seines tiefsten Lebens erfahren, dieses Lebens, das von Natur aus ein starkes Anlehnungsbedürfnis und Heimwehgefühl nach „lieben, getreuen Herzen" empfand. „Nun weiß ich, daß Gott es gut mit uns vor hat. Auf der Höhe des Lebens gab er mir Dich, gab er mir eine legitime Liebe, wie ich sie nie geahnt, nie begriffen" (II./59). „Mag es denn mit mir gehen wie es will, ich habe mich ganz wieder; nun bin ich gefeit und stark gegen das Leben" (II./35). Mit Ungeduld sah er nun der Erfüllung des alten Lieblingswunsches entgegen: „O, daß ich doch mein eigen Haus hätte." Damit berühren wir zugleich einen anderen Grundzug seiner Natur: das *Kindesgefühl*, das sich am wohlsten im Kreise der *Familie* fühlt.

Just am Weihnachtsabend, am Christtag geboren, ist es, als ob er von diesem Tage auch seinen belebenden Herzschlag empfangen. All das, was uns bei dem Wort Weihnacht an Gedanken und Empfindungen vertraut, als Fest- und Freudentag beseligter Kinder, als Fest der Familie und trauter Häuslichkeit, als beglückender Frieden, beglückendes Leben am eigenen Herd, all das prägt sich der Seele Cornelius' so unauslöschlich ein, daß es ihn nimmer verläßt und ihm zu einem eigentümlichen Ausdruck seines Wesens wird. — Er bewahrt sich die Kindesseele mit all ihrem Zauber, ihrer herzgewinnenden Natürlichkeit und Schlichtheit, mit ihrem frommen, seligen Kinderglauben, ihrer reinen, naiven Freude und Empfänglichkeit für alles Große, Schöne und Gute; er bewahrt sich den Idealismus seiner Jugend durch alle Not wechselvoller Stürme, ja er schaut das Leben durch die Kinderaugen mit jener Zärtlichkeit und Innigkeit des Empfindens und jener Freiheit und übersprudelnden Frische der Phantasie, die sich eine lockende Märchenwelt erbaut, und so oft genug von der nackten nüchternen Wirklichkeit des Alltags in die Sphäre versonnenen Träumens und Sinnens flieht. „Dem Traum gehört ich an und nicht der Welt" (I./310) oder „Wenn mir die Illusion schwände, dann hätte ich keinen Boden mehr. Die Illusion ist die schöne, göttliche Kraft der Idealität" (I./322). Zuweilen sah er sich dann urplötzlich aus dieser „Traumseligkeit" herausgerissen, oder er fühlte, wie diese Empfindungswelt ihn in seinem Fortkommen nachteilig behinderte und ablenkte; dennoch hat er diesen Hang niemals ganz zu überwinden vermocht. Ihm erwuchs jene ausgesprochene Liebe zu stiller Zurückgezogenheit, in der er ungestört seinen inneren Menschen ausleben durfte, aber auch der krasse Gegensatz zur großen Öffentlichkeit, zu der er kein inneres, dauerndes Verhältnis gewinnen konnte. Wird er von ihr gelegentlich gleichsam zwangsläufig erfaßt, ist es doch nur, um alsbald wieder abgestoßen auf der Seite zu stehen. Und so tritt zu der wiederholt bekundeten Scheu und Abneigung gegenüber der großen Welt auch noch eine leicht begreifliche Unsicherheit und Befangenheit. Die weltfremde, poetisch-zarte Kinderseele und die nüchternrauhe Realität einer übertünchten Außenwelt waren unvereinbar. So sucht er im Kreise lieber, vertrauter Menschen seine Zuflucht. Da allein fühlt er sich frei und geborgen, ein Schützling in betreuenden Händen, aber auch ein Kind inmitten der Familie. Immer wieder finden wir diesen tief eingeborenen Familiengeist, der aus dem Kindesbewußtsein erwächst und der im Schein des häuslichen Herdes, im liebend-verstehenden Kreis sein höchstes Glück und Genügen findet, der auch den weitaus größten Teil seiner Gedichte beherrscht, wie er seinen Liedern die innerste Seele, den leise schwingenden Unterton verleiht.

Wenn wir hier mit der Schilderung der „inneren Rücksichten" abbrechen, um mit einer kurzen Lebensskizze zu schließen, so sei doch noch einmal darauf hingewiesen, wie ungeheuer reich und bewegt das Cornelische Innenleben — gleichviel ob als Mensch oder Künstler — sich entfaltet. Der äußere Lebensgang spielt nur eine untergeordnete Rolle, und es bleibt darum beklagenswert, daß seine Briefe und Tagebücher (wie auch Gedichte und Aufsätze!), die ein so köstlicher, reiner Spiegel der Cornelischen Seele, nicht mehr und in weitere Kreise des Volkes Eingang gefunden. Möge darin der 100. Geburtstag eine Wandlung bringen [1]!

In Mainz also, der vielbedeutsamen Stätte seines Lebens, ward Cornelius am Weihnachtsabend 1824 als viertes Kind der Eltern Carl und Friederike Cornelius geboren. Den Namen Peter verdankte er seinem großen Ohm, dem Maler P. v. Cornelius, der die Patenschaft übernommen. Von frühester Jugend auf trat Peter mit Musik und Theater in engste Berührung; gleich täglichem Brot, tagaus, tagein, empfing er künstlerische Eindrücke und Erlebnisse. Sein Vater war ein beliebter und geachteter Schauspieler der Bühnen in Mainz und Wiesbaden, und auch die Mutter hatte einst auf den Brettern der Welt gestanden, die sie erst im Joche der Ehe verließ, um sich den Kindern ungeteilt zu widmen.

„Mein Weg sollte das Theater sein, und der Vater meinte, ich sollte die Musik nur nebenher kultivieren." Carl Cornelius hoffte und wünschte aus Peter einen tüchtigen Schauspieler zu schaffen; darauf war das Erziehungswerk gerichtet. Für Peter aber wurde es ein unschätzbarer, wertvoller Durchgangsweg, *die Schule des Dichters*. Denn „alles legte den Keim in mich, der erst

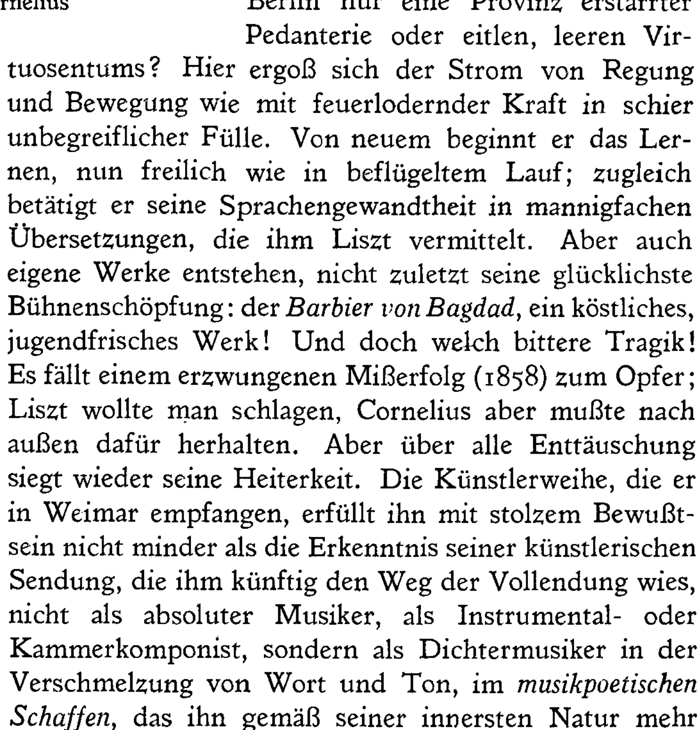
[1] Hier sei auch mit Nachdruck auf eine demnächst erscheinende Cornelius-Biographie (Verlag Gust. Bosse, Regensburg) hingewiesen, die aus der Feder seines Sohnes, Prof. Carl M. Cornelius, das Leben des Künstlers in enger Anlehnung an seine Briefe und Tagebücher erzählt.

nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und Lebensabsichten heraus plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter"! Früh auch zeigte sich neben einer „glühenden, rastlosen Liebe" für Goethe ein ungewöhnliches Sprachentalent. Spielend erwarb er, der als Siebenjähriger die Bürgerschule betrat, die Kenntnis des Englischen und Französischen, aber auch außerhalb dieses Interesses entwickelte er auf der Schulbank einen stark-strebenden Lerneifer, der bei einer systematischeren, ausgedehnteren Durchschulung ihm eine ebenso tiefe als umfassende Bildung gesichert hätte. So aber blieb es bei dem siebenjährigen Besuch der genannten Schule, die sich auf elementare Fächer beschränkte, ein Umstand, den Cornelius immer wieder in seinem Leben bitter beklagte, wiewohl er nur jede denkbare Möglichkeit darauf verwandte, die Lücken zu füllen und Versäumtes nachzuholen.



Peter Cornelius

Diese ungenügende und zersplitterte Bildung erstreckte sich auch auf die Musik. Trotzdem die musikalische Pflege im Elternhaus eine besondere Liebe erfuhr und auch Peter eine frühe Begabung verriet, so stand doch bei seinem Vater die Absicht des Schauspielerberufes zu fest, als daß er der Musik mehr als ein nebengeordnetes Recht gewährte. Als wertvolle Hilfsquelle des Mimen oder als künstlerische Lebensfreude im häuslichen Kreise ließ er sie gelten und so durfte der Knabe Gesang, Violine und Theorie studieren, doch nur im Sinne eines Nebenfaches. Eine Künstlerfahrt des Mainzer Orchesters nach England (1841), die er als letzter zweiter Geiger mitmachen durfte und ihm ein großes nachhaltiges Erlebnis ward, bestärkte ihn in seiner Liebe zur Musik. Und wenn auch nach seiner Rückkehr der Schauspieler und die väterliche Erziehung zunächst wieder die Oberhand gewann, so nahm doch der Entschluß, der Bühne zu entsagen und die Musik zu erwählen, immer greifbarere Form und Festigkeit an. Bevor er noch dem Vater seinen Wunsch anvertrauen konnte, wurde er ihm durch den Tod (1843) plötzlich und grausam entrissen. Durch die Wendung der äußeren Familienverhältnisse in seinem Entschluß bestärkt, verließ er die Bühne und suchte in rührend fürsorglicher Weise durch Stundengeben die hart betroffene Mutter zu ernähren und zu unterstützen, bis er durch die Vermittlung eines älteren Bruders von seinem Onkel in *Berlin* als Pflegesohn aufgenommen ward. Dort wird er Schüler von S. W. Dehn, dem bekannten Theoretiker und Sammler, bei dem Cornelius von vorne mit dem Lernen beginnt unter beharrlichem Ernst, wiewohl seine poetische Natur weit eher sich nach anderen Dingen sehnte. Und doch war seiner leicht bewegten Phantasie, seinem Neigen zum Träumen und Schwärmen diese exakte Schule von grundlegendem Wert. So fügte er sich auch mit immer größerer Befriedigung dem Zwange, bis er ausgelernt, sein Leben selbst in die Hand nehmen durfte. Ein erstes, doch schnell entdecktes und zerschlagenes Liebesverhältnis sollte für ihn bedeutungsvoll werden: es erweckte in ihm den *lyrischen Dichter*. Dichter und Musiker stehen nun nebeneinander. Weimar sollte sie zum Dichtermusiker vereinen.



Er, der stets schon für das Neue entbrannte und doch darin in den „Berliner Winkelverhältnissen" kaum das geringste Genügen fand, hatte von *Weimar* vernommen, wie dort jungaufstrebende Talente in Liszt einen begeisterten Wortführer gefunden. Dort hoffte er auch für sich, hoffte vor allem auch eine Wagner-Oper zu hören, die, noch ehe er eine Note kannte, schon eine unheimliche Anziehungskraft auf ihn ausübte. — Aufs liebenswürdigste von Liszt aufgenommen, entspann sich rasch ein herzliches Freundschaftsverhältnis, das ihn mit einzelnen Unterbrechungen von 1853 bis 1859 an Weimar fesselte. Anfangs schien dem Neuling das Weimarer Kunsttreiben unfaßbar und verwirrend; war denn Berlin nur eine Provinz erstarrter Pedanterie oder eitlen, leeren Virtuosentums? Hier ergoß sich der Strom von Regung und Bewegung wie mit feuerlodernder Kraft in schier unbegreiflicher Fülle. Von neuem beginnt er das Lernen, nun freilich wie in beflügeltem Lauf; zugleich betätigt er seine Sprachengewandtheit in mannigfachen Übersetzungen, die ihm Liszt vermittelt. Aber auch eigene Werke entstehen, nicht zuletzt seine glücklichste Bühnenschöpfung: der *Barbier von Bagdad*, ein köstliches, jugendfrisches Werk! Und doch welch bittere Tragik! Es fällt einem erzwungenen Mißerfolg (1858) zum Opfer; Liszt wollte man schlagen, Cornelius aber mußte nach außen dafür herhalten. Aber über alle Enttäuschung siegt wieder seine Heiterkeit. Die Künstlerweihe, die er in Weimar empfangen, erfüllt ihn mit stolzem Bewußtsein nicht minder als die Erkenntnis seiner künstlerischen Sendung, die ihm künftig den Weg der Vollendung wies, nicht als absoluter Musiker, als Instrumental- oder Kammerkomponist, sondern als Dichtermusiker in der Verschmelzung von Wort und Ton, im *musikpoetischen Schaffen*, das ihn gemäß seiner innersten Natur mehr noch als auf die Oper auf das Lied als ureigenstes Gebiet

verwies. Da waren auch jene entzückenden, feinsinnigen Lieder entstanden, Kunst im kleinsten Rahmen, aber voll Poesie und Schönheit.

Auf Weimar folgte Wien (1859—64). Es waren die bittersten Jahre seines Lebens, obzwar auch hier seine Heiterkeit und die Freude des Schaffens zuletzt alles Leid wieder überwand. Als Hauptwerk dieser Epoche entstand der *Cid*, der, wenn auch voll tiefer Schönheit, voll seelisch empfundener Größe, doch an Frische und Ursprünglichkeit hinter seiner ersten Oper zurückbleibt und eine unleugbare Beeinflussung Wagners zeigt, mit dem er in Wien in enge Berührung trat; Wagner war es auch, der, als das Schicksal ihn plötzlich in die Huld des Bayernkönigs erhob, seinen Wiener Freund und Leidensgenossen aus aller Not befreite. Freilich Cornelius zögerte lange, die Entscheidung fiel ihm schwer. Er fürchtete in München zum Bedienten Wagners herabzusteigen, mehr noch als Künstler seine Freiheit in der verzehrenden Glut der Wagnerschen Sonne zu verlieren. Und kaum, daß er zugesagt, hofft er von der Uraufführung seines Cid in Weimar (1865) andere Möglichkeiten und Wege; aber es blieb bei einer freundlich-wohlwollenden Aufnahme, die ihm die persönliche Genugtuung für die dort erlittene Unbill gewährte; Weimar hatte nicht mehr die Resonanz und Stoßkraft von früher!

So kehrt er freudiger nach vergeblichem langem Warten nach München zurück, um mählich sein heiß ersehntes Schicksal: Heirat und häusliches Glück zu erfüllen, nachdem er in Mainz endlich die beglückende Liebe gefunden. Was er allein nicht vermochte, das vermag er an der Seite der „geliebten Himmelsgabe". Neu erblüht, neben allen (gewissenhaft erfüllten) Pflichten eines königlichen Akademielehrers, die Blume eigenen Schaffens; die dritte Oper („Gunlöd") entsteht, voll Hoffnung, daß er den Weg zum eigensten Ich zurückzufinden beginnt; doch unbeendet muß er die Feder zur Seite legen. Die Ferien in seinem geliebten Mainz verbringend, ereilt ihn 1874 eine tückische Krankheit, der er am Abend des 26. Oktober erliegt. So wurde Mainz die Stätte der Geburt, der Hochzeit und des Todes!

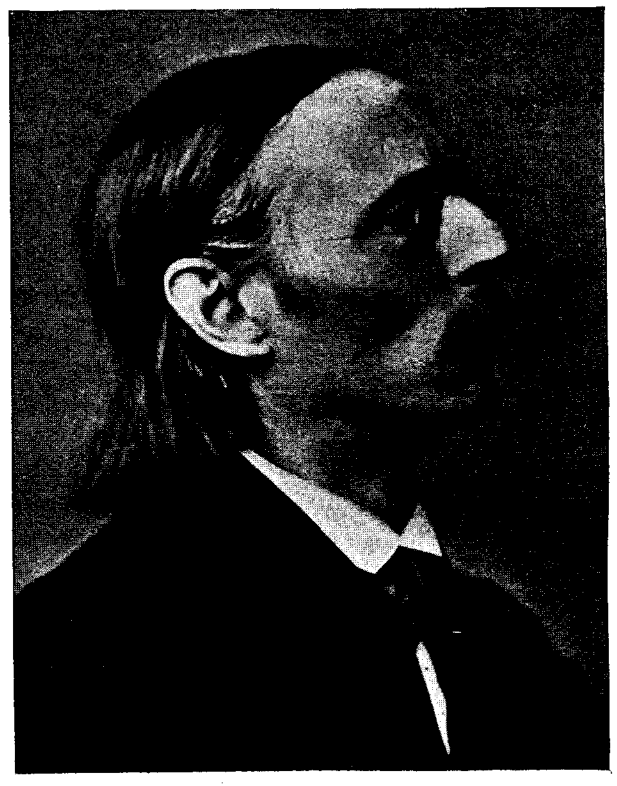
Spät, allzuspät ward ihm der Herbst zum Frühling geworden. Noch ehe das neue Treiben und Reifen die volle Frucht erbrachte, entsank ihm die Kraft des Lebens, eines Daseins voll ununterbrochener Kämpfe, voll schmerzlicher Tragik und Not, und doch, in welch eigentümlichem Gegensatz, voll sonniger, schlicht bescheidener und unbeirrter Heiterkeit der Seele! — Nur in einem gelang ihm die Vollendung, aber sie reicht, um ihm ein bleibend Denkmal zu sichern. Klein ist der Rahmen, doch voll köstlichen Reichtums, groß und lebendig für warme empfängliche Herzen: das *Lied*, urechtes, deutsches Lied, wie es beglückt und beseligt, nicht draußen in der lärmenden Welt, wohl aber drinnen im Heim glücklich friedvoller Stille, in häuslich-geselligem Kreise als Kleinod unserer Hausmusik.

Peter Cornelius' Opern / Von Erwin Kroll

Trotz allen Bemühungen, dem Lebenswerke Peter Cornelius', insbesondere seinen Schmerzenskindern, den drei Opern, bei der Nachwelt größere Resonanz zu verschaffen, ist heute, fünfzig Jahre nach seinem Tode, kaum noch daran zu zweifeln, daß wir jene Schöpfungen als das zu betrachten haben, was der vorbildlich selbstkritische Dichterkomponist in ihnen sah: als Werke eines „Nebenmenschen", der in der „verzehrenden" Nähe der Liszt und Wagner menschlich wohl noch ein Eigener blieb mit seinem goldenen rheinischen Humor und seinem tiefen Gemüt, künstlerisch aber fraglos durch Wagner an seiner *vollen* Entfaltung gehindert wurde. „Seines Lebens Märchen" zu Ende zu erzählen, ist ihm, den Fortuna so stiefmütterlich behandelte, wie selten einem deutschen Tondichter, nicht vergönnt gewesen, seine Opernträume kamen nicht zum Reifen. Aber der sehnliche Wunsch, neben Wagner genannt zu werden, wie Mörike neben Goethe, ging ihm doch in Erfüllung, und mit Rücksicht auf sein Erstlings- und Meisterwerk, den „*Barbier von Bagdad*", gilt die von ihm gewünschte Bezeichnung „erster und einzig berechtigter Nachfolger Wagners", noch heute. Es ist Cornelius' geschichtliches Verdienst, 10 Jahre *vor* Wagners Meistersingern die Grundsätze musikdramatischer Gestaltung auf die komische Oper angewandt zu haben, wobei er die Bindungen durch rein musikalische Formen stärker betonte als später Wagner. Ist nun auch der „Barbier" bis heute genau so ein Einzelfall geblieben wie die „Meistersinger", so dürfte er vielleicht doch noch mehr zukunftweisende Werte haben, als das ungleich gewaltigere, aber ganz einmalige, einsame Werk des Bayreuthers, der seinem echtesten „Wagnerianer" so sehr den Weg verschattete.

In der ersten Hälfte seines Lebens hatte Cornelius über dem Umwege des Kontrapunktikers und Kirchenmusikkomponisten sich endlich als Worttondichter und musikalischer Lyriker selbst gefunden. Nun nimmt er eine Wendung ins Objektive, und diese hängt mit der humorvollen, zum Spiel drängenden Art seines Wesens zusammen. Dieses Spielerische ist ebenso wie die Hinneigung ins Genre ein echt romantischer, auch bei Pfitzner anzutreffender Wesenszug. Überdies war Cornelius ja von Hause aus mit der Welt des Theaters vertraut, und schon als er sich entschloß, der Muse des Schauspiels zu entsagen, fand er in dem Gedanken Trost, dereinst als Komponist *komischer Opern* zu den Brettern

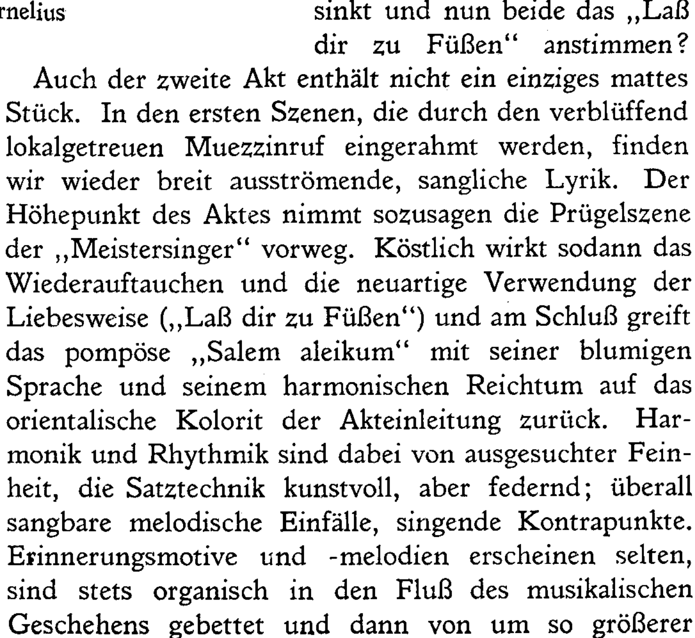
zurückzukehren. Ja, er wollte nicht weniger als ein Aristophanes der Musik werden, und die ihm innewohnende Doppelbegabung des Dichters und Komponisten mag ihm jenen Schritt erleichtert haben. Die nach dem „Barbier" geplanten komischen Opern auszuführen, wurde er durch die Ungunst seiner Verhältnisse gehindert. Das Zeug dazu hätte er gehabt. Noch während der Arbeit am „Cid" spielten „Streiflichter von lustigen Sonnen" vor ihm. Und der optimistische, trotz seines tragischen Lebensschicksals untragische Zug seines Wesens ist ja auch in der Art, wie er den Cid- und Gunlöd-Stoff geformt hat, unverkennbar.



Peter Cornelius

Aus den kontrapunktischen Studien seiner Berliner Zeit gewann Cornelius die Überzeugung, daß alles Errungene in einer neuen, modernen Musik aufgehen müsse, einem „großen, begeisterten, unmittelbaren *Gesange*". Der Lyriker siegt also auch hier in ihm, wo er sich anschickt dramatisch zu werden. Als er in Weimar unter den Erzählungen aus 1001 Nacht den Stoff zum „*Barbier*" findet, da sind es alsbald zwölf Szenen, die sich ihm um ebenso viele „lyrische Momente" bilden. Das Prinzip der Nummeroper bleibt dabei gewahrt. Doch erstrebt Cornelius eine „Melodienwiederkehr ähnlich wie Wagner", will aber nicht in „platte Nachahmung" verfallen. Wunderbar und fast ohne Beispiel im Opernschaffen des Jahrhunderts ist die innige Gemeinschaft und Wechselwirkung zwischen Wort und Ton, die das Werk durchzieht. Das musikalische Geschehen steht unter der Herrschaft der Melodie; es wirkt sich in den Bahnen der Liedform aus und regelt den Fluß der Verse, die ihrerseits wieder der Vertonung innig entgegenkommen. So steht der „Barbier" auf der Linie des deutschen Singspiels und der opéra comique; die ihm innewohnende komische Symphonik deutet, obwohl noch im Liedmäßigen bleibend, schon auf den Stil der „Meistersinger". Sonst aber ist Wagner gerade in diesem Werk gar nicht zu spüren; eher Berlioz, und dieser nicht nur in instrumentalen, sondern auch in harmonischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten. Cornelius selbst fühlte das, wenn er sagte: „Wenn mir's auch nur einigermaßen glückt, werde ich der erste sein, der mit Courage auf Wagners Bahn vorangeht. Nur möchte ich melodisch pikanter, freier, humorvoll sein und neige mich schon in der ganzen Anlage meines Textes mehr zu dem sprudelnden Berlioz."

Die beiden ersten Szenen des Werkes sind ganz in lyrischen Wohllaut getaucht. Erst bei Bostanas Nahen belebt sich die Rhythmik, zugleich erwachen kanonische Künste. Das Folgende beherrscht der „Barbier", jener ältere Bruder des Hans Sachs. Der dichtende und singselige Schelm Cornelius ist unschwer in ihm wieder zu erkennen. Ein gleitender flüssiger Dialog, dessen Sprache Rückertsche Virtuosität atmet, läßt alle Geister des feinen Wortwitzes, kräftiger Situationskomik und zuletzt grotesker Tollheit aufleben. Man hat gemeint, das Komische trüge hier überall einen allzu verweilenden Charakter; aber eine Darstellung, die das Tempo des Werkes begriffen hat, zugleich aber auch die fein berechneten Schattierungen einer sich steigernden Komik wirksam zu betonen weiß, wird diesen Akt nie langweilig werden lassen. Schon um der köstlichen Musik willen. Sie sprüht vor Laune und Übermut, ist stets auf formorganischen Zusammenschluß bedacht und birgt in der Feinheit des Satzes, im Fluß und der Originalität der melodischen Bildungen Schönheiten erlesenster Art. Wer entzöge sich etwa der Wirkung jener Stelle, wo der völlig erledigte Nurredin dem alten Schwätzer ans Herz sinkt und nun beide das „Laß dir zu Füßen" anstimmen?



Auch der zweite Akt enthält nicht ein einziges mattes Stück. In den ersten Szenen, die durch den verblüffend lokalgetreuen Muezzinruf eingerahmt werden, finden wir wieder breit ausströmende, sangliche Lyrik. Der Höhepunkt des Aktes nimmt sozusagen die Prügelszene der „Meistersinger" vorweg. Köstlich wirkt sodann das Wiederauftauchen und die neuartige Verwendung der Liebesweise („Laß dir zu Füßen") und am Schluß greift das pompöse „Salem aleikum" mit seiner blumigen Sprache und seinem harmonischen Reichtum auf das orientalische Kolorit der Akteinleitung zurück. Harmonik und Rhythmik sind dabei von ausgesuchter Feinheit, die Satztechnik kunstvoll, aber federnd; überall sangbare melodische Einfälle, singende Kontrapunkte. Erinnerungsmotive und -melodien erscheinen selten, sind stets organisch in den Fluß des musikalischen Geschehens gebettet und dann von um so größerer

Wirkung. Es ist im Grunde dasselbe Prinzip, das später Hans Pfitzner in seinen Opern befolgt; nur erscheint bei Cornelius alles gedrungener, flüssiger, blumiger.

Der „Barbier von Bagdad" ist Cornelius' Meisterwerk, weil hier zwei Hauptzüge seines Wesens, der lyrisch-innige und der humoristische einen künstlerisch vollendeten Ausdruck finden. In verhältnismäßig kurzer Zeit ist das (Oktober 1855 in der Bernhardtshütte bei Weimar) rasch konzipierte Werk vollendet worden, nachdem einmal die durch Liszt erregten, unberechtigten Zweifel beschwichtigt waren. Die Niederschrift erfolgte am Rhein, dem heimischen Flusse, in den Wintermonaten des Jahres 1856/57. Das Schicksal des Werkes ist bekannt. Es erlitt bei der Weimarer Uraufführung (am 15. Dezember 1858) eine — von Cornelius übrigens kaum empfundene — Niederlage durch eine am Alten hängende, damals übermächtige Oppositionsgruppe. Diese Niederlage veranlaßte Liszt, den Weimarer Dirigentenposten aufzugeben. Der Schöpfer der durchgefallenen Oper aber sollte ihre Auferstehung nicht mehr erleben. Sie, die nach H. v. Bülows treffendem Ausspruch auf einer einzigen Seite ihrer Partitur mehr Geist verriet als alle „Schweißprodukte" der Wagnerianer, schien (nach einer verunglückten Aufführung unter Bronsart in Hannover 1877) dem Untergang geweiht. Da erweckte Mottl die Vergessene wieder zum Leben und verlieh ihr ein prunkvolles Orchestergewand, das ihre Feinheit allzusehr beschwerte. Es ist ein Verdienst Max Hasses, des unermüdlichen Cornelius-Biographen, der Urgestalt des Werkes wieder zum Recht verholfen zu haben. Ob Hasse freilich, wie schon Rudolf Louis meinte, in seiner eifernden Liebe für seinen Helden nicht zu weit gegangen ist, bleibe hier dahingestellt. Fraglos ist auch die intime, urpersönliche Instrumentation Cornelius' starker Wirkungen fähig. Aber ist es wirklich ein so großes Verbrechen, wenn man an großen Bühnen die Mottlsche Partitur vorzieht und dabei auch die von Cornelius nachkomponierte (aber nicht instrumentierte) thematisch mit dem Werke enger verknüpfte, vor allem aber symphonisch wirksamere Ouvertüre in D dur lieber spielt, als die ursprüngliche, „objektiv" gehaltene in h moll?

Schon während der Arbeit am „Barbier" kam Cornelius der Plan zu einem neuen Werk, einer „großen, schönen, deutschen Oper voll deutscher Freiheit und Liebe, so etwas wie ‚Fidelio' oder ‚Euryanthe'". Wien, wohin sich der selbständig gewordene Tondichter wandte, brachte, nachdem andere Opernpläne beiseite geschoben waren, die Vollendung — freilich in ungleich längerer Zeit als beim „Barbier". Das neue Werk wird, so urteilt sein Schöpfer wieder mit verblüffender Selbstkritik, „an Frische und Originalität hinter dem ‚Barbier' etwas zurückbleiben, aber viel ausdrucksfähiger, breiter, massiger sein"; er hält es für das einzige seit Lohengrin, das gesund, bodenständig und natürlich sei, „die achtenswerte Arbeit eines Talents auf dem Boden, den ein Genius urbar gemacht hat". Er ist stolz darauf, bei völlig dramatischem Verlauf dennoch „alle Rede und Gegenrede zu geschlossenen Musikstücken gestaltet zu haben, wobei durchgehend die wirksame Melodie in den Mund des Sängers gelegt sei," nicht die uferlose Allmelodie aus „Tristan", die er nimmermehr nachahmen werde. Wenn Cornelius auch verschiedene Quellen benutzte, so bleibt doch die textliche und dramatische Gestaltung des spanischen Stoffes sein Eigentum. Im Mittelpunkte stehen ihm die seelischen Regungen der handelnden Personen; sie ergeben sich aus dem Gegeneinanderwirken dreier Ideen, nämlich der des christlichen Heldentums, das Cid verkörpert, der der Liebe, die in Chimene sich auswirkt, und schließlich der Idee des beide bedrohenden feindlichen Geschicks. Wenn dabei Cid als Mörder des Vaters seiner Geliebten eingeführt wird und diese ihren Haß gegen den Mörder schließlich wieder in Liebe wandelt, so sind das Führungen der Handlung, die als dramatisch einwandfrei gelten müssen. Weniger wird man mit Längen des musikalisch so wundervollen zweiten Aktes einverstanden sein, die sich aus der Einführung dramatisch unwirksamer Personen ergeben, und auch der dritte Akt ist, da Cornelius die von Wagner angeratenen Änderungen ablehnte, ohne rechte dramatische Spannkraft.

Immerhin behauptet sich das z. T. in der unmittelbaren, drückenden Nähe des größeren Freundes geschriebene Werk neben Lohengrin und Tristan, von denen es nur ganz leise berührt erscheint, durch seine eigenpersönliche Haltung. Es steht mit seiner Harmonik gleichsam zwischen diesen Werken, unterscheidet sich von Wagner aber grundsätzlich durch eine immer noch diatonisch bedingte Melodik, die stets zu geschlossenen Formen heranwächst und leitmotivische Bindungen viel seltener verwendet. Bei einer eingehenden Analyse des Werkes wären beträchtliche Schätze zu heben. Hier sei wenigstens für den ersten Akt an den prächtig getroffenen Lokalton der Szene des Königsgerichts, auf Chimenens Trauermarsch (es moll mit kunstvoll festgehaltenem ges), das dem Lohengrin nacheifernde Quartett in der dritten Szene und den machtvoll gesteigerten Schluß (Cids Auszug) erinnert. Finden sich schon bis dahin — außer etwa der schwachen, unsymphonischen Ouvertüre — kaum irgendwo matte Stellen, so hat der zweite Akt von jeher zu dem Bedeutsamsten gehört, was Cornelius geschaffen und was neben dem Tristan entstanden ist. Noch freier als im Barbier wächst hier das musikalische Geschehen aus der Liedform heraus, erhebt sich aber über das Begrenzt-Lyrische zu einer zauberhaft eindringlichen Wirkung. Die leitmotivischen Bindungen, die das Ganze verknüpfen, sind stets organisch bedingt und drängen sich

nie vor. Schon bei Chimenens Vaterunser ist die musikalische Diktion bedeutend, die folgende große Liebesszene aber steht auf einsamer Höhe. Das Cornelianische Melos vermittelt eigenartig zwischen Schumann und Wagner; hier tönt es seinen reinsten Klang. (Man denke etwa an die Stelle „nun nenne einmal meinen Namen ohne Groll".) Von dieser Musik gilt noch heute, was Adolf Sandberger, der erste Biograph des Dichterkomponisten, vor einem Menschenalter sagte: „Die Größe der Empfindung und der Jubel derselben, ihre Wirkung im Theater sind unerhört, neben Tristan neu, überwältigend ... Keine Worte vermögen von diesem Schluß des Aktes, seiner hohen Idealität, seinem keuschen Feuer nur annähernd eine Vorstellung zu geben." Auch der musikalisch wesentlich einfacher gehaltene letzte Akt des Werkes birgt noch mancherlei Schönheiten, so z. B. das Liebesduett (As-dur) zwischen Chimene und dem wider Erwarten zurückkehrenden, siegreichen Helden; und nimmt man die dramatische Verzögerung in Kauf, so wird man auch in Chimenens Vision ein packend gestaltetes Musikstück erblicken.

Daß der Komponist auf dieses Werk die größten Hoffnungen setzte, wird man verstehen. Es erlebte auch nach einigen Schwierigkeiten in demselben Weimar, das sieben Jahre vorher den Barbier verworfen, eine erfolgreiche Aufführung (am 21. Mai 1865), der noch eine Wiederholung folgte. Dann aber verschwand es trotz mancher Bemühungen Wagners und anderer Freunde von der Bildfläche. Hermann Levi zog es wieder ans Tageslicht, überarbeitete seine Instrumentation ein wenig und führte es erneut auf. In der Originalgestalt ist es — wieder auf Betreiben Max Hasses — beim Cornelius-Fest 1904 erschienen.

Um er selbst bleiben zu können, war Cornelius aus Weimar vor der Szylla Liszt geflohen; in Wien geriet er in die ungleich gefährlichere Charybdis Wagner, und es ist ergreifend zu beobachten, was er alles anstellt, um seinem Duzfreunde, dem großen Egoisten, zu entgehen. Bedenkt man, daß er während der Niederschrift des „Cid" als einer der ersten die Partitur des Tristan studierte, so muß man staunen, mit welcher Kraft Cornelius den eigenen Stil behauptet hat. Und doch, ungestraft sollte er nicht in der Nähe jener alles versengenden Sonne verweilen. Es war, als ob der *innere* Musiker seitdem immer seltener zu ihm spräche: das ungelebte Leben, das ihn sonst so bewegt hatte, wurde wohl durch den Tristan und die folgenden Werke Wagners aufgesogen und erfüllt. Und war es nicht ebenso, als er, der keusche und doch so liebebedürftige Mann endlich eine Frau fürs Leben fand? Als er, nun doch halb und halb „Kurvenal", Bertha Jung heimgeführt hatte, sinkt er auch als Dichter auf ein, wenn auch noch so achtbares Allerweltsniveau herab.



Das Grabmal von Peter Cornelius in Mainz

Jahre vergehen in München mit der quälenden Suche nach einem neuen Opernstoff. Endlich formt er sich aus Sagen der Edda seine „Gunlöd". Das Textbuch ist noch von morgenfrischer, einziger Schönheit, über der Musik aber liegt so etwas wie Entsagung. Gunlöd ist in des Riesen Suttung Haft, der sich den Wissen, Macht und Unsterblichkeit verleihenden Met geraubt. Sie liebt Bölwerkr, der um des Mets willen unerkannt bei Suttung dient und — Odin ist. Nur um den Preis des Todes kann sie ewige Vereinigung mit dem Gotte erlangen. Sie opfert sich und wird von dem um den Trank betrogenen Riesen in Hels Todeshöhle vergiftet. Da nahen die Alfen. Suttung, den Riesen, tötet ihr Glanz, Gunlöd aber darf an Odins Seite zu himmlischen Freuden eingehen. — Das tief symbolische Werk sollte Wagner gewidmet werden „als Konsequenz meines Lebens in Wort und Ton". Aber es bleibt — in den beiden letzten Akten vor allem — Torso. Berufene und Unberufene versuchen sich an ihm; Waldemar v. Baußnern gelingt die Vollendung (für die bei Breitkopf & Härtel erscheinende Gesamtausgabe der Werke Cornelius'). In der

nun vorliegenden Form ist die Oper trotz des Stagnierens der Handlung im 2. und 3. Akt lebensfähig. Sie läßt in ihrer nach des Tages Fron nur zögernd geschaffenen Musik ein geflissentliches Abrücken von Wagner erkennen, dessen Stabreim ja auch der Textdichter Cornelius verschmäht. Mit der musikalischen Frische und Originalität früherer Zeiten ist es vorbei, überall waltet harmonische und kontrapunktische Schlichtheit. Immerhin finden sich unter den durchweg liedmäßig gestalteten Stücken solche von hoher Schönheit.

Ihr Schöpfer träumte noch von einem Musikdrama, das alles enthalte, was er in „Cid" und „Gunlöd" gewonnen und das daneben so ganz und allein sein eigen sei wie der Barbier. „Wer lebt, wird's schauen." — Er sollte es nicht mehr schauen, der sinnige, schelmische Dichtermusiker, und so ist denn sein Barbier im wahrsten Sinn des Wortes ein „Barbier der Nachwelt" geworden.

Peter Cornelius und der Neu-Weimar-Verein

Aus einer Biographie[1] von CARL MARIA CORNELIUS

Wenn sich die Lisztianer, frohe und freie Musikanten, wie sie waren, zu einem förmlichen Verein zusammenschlossen, so geschah es deshalb, weil man nicht ausschließlich auf die Gastfreundschaft Liszts oder besser der Fürstin Wittgenstein angewiesen sein wollte und doch ein Asyl suchte, wo man sich in traulicher Gemeinschaft um den Meister versammeln konnte. Seine Weihe empfing der Verein[2] durch den Besuch von Berlioz, der im Februar 1855 zwei große Orchesterkonzerte in Weimar dirigierte. Die Aufnahme des erlauchten Gastes vollzog sich mit einer großen Feierlichkeit. Da Berlioz des Deutschen nicht mächtig war, hielt der grundgelehrte Joachim Raff die Begrüßungsansprache auf lateinisch, was Berlioz besonders erbaut haben soll. Es folgte der Gesang eines gleichfalls lateinischen Liedes, das Hoffmann von Fallersleben gedichtet und Raff in Musik gesetzt hatte, durch die Mitglieder des Vereins. Es hebt an:

Nostrum desiderium
Tandem implevisti:
Nobis venit gaudium
Quia tu venisti.

Cornelius schrieb dieses Festlied in deutscher Übersetzung in die Akten des Vereines wie folgt: „Von einem abgesagten Feinde aller Fremdwörter und besonders der lateinischen Sprache wegen einer gewissen ihm Unverständlichkeit derselben geht uns folgende Verdeutschung zu:

Unsren Wunsch erfülltest du
Da du ihn vernahmest:
Freudig rufen wir dir zu,
Freudig, weil du kamest.

Wie der Maler Schönes schafft,
Farbig, vielgestaltig,
Malst du mit der Töne Kraft
Harmoniegewaltig.

Wachse, blühe immer neu
Gast auf deutschem Grunde,
Und in Freundschaft bleibe treu
Dem Neu-Weimarbunde.

Nachdem Fallersleben seinen Trinkspruch, Liszt seine Festrede in der Sprache des Gastes gehalten hatte, wagte sich Cornelius dem Lateinischen und Französischen zum Trotz mit einer launigen Rede auf deutsch hervor. Zur Erklärung muß folgendes vorausgeschickt werden. In Weimar lebte damals ein russischer Dichter namens Lichnitzki, der zum Unglück (für ihn) Schiller ähnlich sah. Diese unglückliche Ähnlichkeit veranlaßte ihn nun auch zu dichten, trotzdem er, wie er in der Vorrede zu seinen Gedichten eingestand, der deutschen Sprache gar nicht mächtig war. Die Gedichtsammlung bewirkte einen großartigen Lacherfolg. „Das hat noch in Weimar gefehlt," schreibt Cornelius in sein Tagebuch. „Das bildet eine Art Abschluß zur Epigonenzeit, die gerade dadurch, daß sie ein halbes Jahrhundert nach Schillers letzten Werken eintritt, auch chronologisch einen passenden Abschnitt gewährt. Die Geschichte ist heillos. Man muß mit Armen und Beinen helfen, die bloße Lachkraft reicht da nicht aus." Cornelius verfaßte nun eine Parodie auf die Dichtungsweise des biederen Russen, die er „ein schönes und neues Lied" von Lichnitzki nannte, davon seien die ersten beiden von fünf Strophen hier angeführt.

Da hört ich gestern zanken
Im vaterländischen Hotel,
Ob Berlioz hat gute Gedanken,
Den Streit entschied ich auf der Stell'.
O liebe Herrn um Kaisers Bart
Herum sich streiten ist nichts nütze;
Berlioz ist Künstler erster Art,
Berlioz ist Künstler! „Nimm ab Mütze."

Man sagt wohl, Viele komponieren,
Und zwar oft ist es nah besehen
Nur miserabel Notenschmieren,
Doch — wer gegen Natur kann stehen?

[1] Erscheint im Verlag der Deutschen Musikbücherei, Gustav Bosse, Regensburg.

[2] Es sei auf die in den Heften 1, 3, 7 und 9 des Jahrgangs 1910 der „Neuen Musik-Zeitung" enthaltene, mit 33 Bildern versehene Aufsatzreihe „Aus Weimars nachklassischer Zeit. Der Neu-Weimar-Verein und die Stätte seines Wirkens" hingewiesen.

Doch Dinge wie den Sylphentanz,
Die findet man nicht in der Pfütze.
Lauf, Neid, nimm zwischen Beine Schwanz —
Berlioz ist Künstler! „Nimm ab Mütze."

Dieser sinnige Unsinn war nun eigentlich keine Festrede auf Berlioz, diese hatte Cornelius ein Jahr vorher in Leipzig gehalten, sondern mehr darauf berechnet, die Vereinsmitglieder zur Heiterkeit zu zwingen, was auch vollkommen gelang, besonders durch verschiedene Anspielungen auf Weimarische Persönlichkeiten in den drei letzten Strophen, die deshalb veraltet sind und wenig interessieren. — Der erste Geburtstag Liszts seit Gründung des Vereins wurde am 22. Oktober festlich begangen. Der Hauptfestredner war Cornelius, der in höchst origineller Art und Weise den Namen des Meisters deutete und in flammender Begeisterung das Panier der Lisztianer entrollte. Der Trinkspruch lautete folgendermaßen:

Soll ich Euch den Namen deuten,
Dessen Klang uns heut vereinet,
Dem des Ruhmes Glocken läuten,
Der durch alle Zeiten scheinet?
L — I — S — Z — T! Wer nannte
Schöneres Symbol fürs Schöne?
Hört, ob ich es recht erkannte:
*L*iszt *I*st *S*chöpfer *Z*arter *T*öne.

Liszt ist Schöpfer zarter Töne;
Aber auch des Sturms Gewalten,
Daß er durch die Saiten dröhne,
Weiß er mächtig zu entfalten.
Jede Macht hat ihm verliehen
Der Begeistrung Gottesfunken,
Und er zaubert Melodien:
*L*iszt *I*st *S*üßen *Z*aubers *T*runken.

Liszt ist süßen Zaubers trunken.
Und in der Begeistrung Rausche
Stürmt er hin wo Sterne prunken,
Hoch am Himmel, daß er lausche
Dort den heiligen Sphärenklängen,
Die er tongewaltig zieht dann
Nieder in der Erde Engen:
*L*iszt *I*st *S*eines *Z*eichens *T*itan.

Liszt ist seines Zeichens Titan;
Braucht mein Spruch es euch zu melden,
Was ihm jeder hört und sieht an,
Ihm der Tonkunst Götterhelden.
Liszt der Zukunft Feld bereitend,
Liszt mit dem geweihten Schläger
Für ein bessres Werden streitend:
*L*iszt *I*st *S*einer *Z*eiten *T*räger.

Liszt ist seiner Zeiten Träger!
Hörts ihr hölzernen Pedanten!
Hörts ihr nimmermüden Jäger
Nach bestäubten Folianten!
Hörts! Das Alte ist verwittert,
Neuer Tag strahlt rot und röter,
Hörts ihr Zöpfe und erzittert:
*L*iszt *I*st *S*eichten *Z*opftums *T*öter!

Liszt ist seichten Zopftums Töter,
Und die Jünger seiner Schule
Sind nicht alten Liedes Flöter,
Drehen nicht die alte Spule;
Alles ringt von ihm belebet
Nach lebendiger Gestaltung,
Daß das Neue sich erhebet:
*L*iszt *I*st *S*porn *Z*ur *T*atentfaltung!

Liszt Ist Sporn Zur Tatentfaltung!
Liszt Ist Seichten Zopftums Töter!
Liszt Ist Seiner Zeiten Träger!
Liszt Ist Seines Zeichens Titan!
Liszt Ist Süßen Zaubers Trunken!
Liszt Ist Schöpfer Zarter Töne!
Hebt das Glas ihr Musensöhne:
L — I — S — Z — T: das ist
Unser Wahlspruch! Vivat Liszt!

Daß diese Verse bei den Kunstgenossen „hellen Jubel" erregten, ist nicht verwunderlich. Verschiedene Zeitungen brachten den Trinkspruch, und Cornelius begann populär zu werden. Es war die Zeit seines innigsten Zusammenschlusses mit Liszt, was sich auch darin kundgab, daß dieser ein Werk, das er mit seinem Herzblut geschrieben hatte, dem Jünger widmete, nämlich den 13. Psalm.

Was die „Vereinslaterne" anbelangt, so besteht sie aus einem unübersichtlichen Wust von losen Handschriften, die neben dem dickleibigen, aber fast unbeschriebenen Album, dem Mitgliederverzeichnis, dem Fremdenbuch und dem Kassabuch die Akten des Neu-Weimar-Vereins bilden. Als dieser am 3. Dezember 1867 aufgelöst wurde, rettete der letzte Vorsitzende Feodor von Milde die Papiere, unter denen die Partitur des Vereinsliedes von Liszts Hand und die Reihe von 14 Zeichnungen, die die Köpfe der Mitglieder wiedergeben und von Friedrich Preller stammen, wohl das Wertvollste war, und überwies sie später dem neugegründeten Liszt-Museum. Schon vor dieser Rettung war jedoch vieles durch Ausleihung verlegt oder verloren gegangen, vielleicht auch gestohlen worden, vor allem die musikalischen Bestandteile. Nach einer Mitteilung Bronsarts befanden sich darunter Gelegenheitskompositionen von Liszt, Raff und Cornelius. Von letzterem eine Fuge für drei Fagotte, die sehr komisch gewesen sein soll. Die Bildniszeichnungen Prellers wurden um das Jahr 1900 dem Kupferstichkabinett des Museums überwiesen, das übrige verblieb dem Archiv des Liszt-Museums.

Die „Laterne", wie sie jetzt aussieht, ist eine arge Enttäuschung für den, der von ihr als der Kneipzeitung eines lustigen und begabten Künstlervölkchens etwas erwartet hat. Die in ihr enthaltenen Scherze haben allerhöchstens als Randglossen zur Weimarischen Ortschronik Bedeutung. In der Hauptsache sind es fingierte Gespräche, Anzeigen und Zuschriften aller möglicher berühmter und unberühmter Männer über Personen

und Vorgänge im Verein oder im großen Dorfe Weimar. Ein paar Beispiele mögen die Harmlosigkeit dieses Humors belegen. Adolf Schöll wird wegen seiner reaktionären klassizistischen Anschauungen vielfach hergenommen, sowie wegen seiner, wie man meinte, frauenzimmerlich dilettantischen Reimereien. So lautet eine Anzeige: Ein Waschkorb voll weiblicher Gedichte in allen Formaten, allen Versmaßen und Versarten, in allen Stimmungen, für alle Zwecke und für alle Altersstufen steht umzugshalber billig zu verkaufen. Nähere Nachrichten erteilt auf frankierte Anfragen Hofrat Schöll am Schillerplatz. Ein anderes Inserat hat Interesse, weil es die neudeutschen Musiker selbst zum besten hat; es lautet z. B.: Scheunichts, Klavierstimmer, Mitglied mehrerer Gesellschaften zur Vernichtung der Tonkunst, zeigt an, daß er den rasenden Roland als epische Symphonie komponiert habe und die 46 Gesänge durch 46 Tempowechsel in einem Satz symbolisch ausgedrückt habe. — Es gibt seitenlange, musterhaft schön geschriebene Eintragungen von der Hand des Schriftführers, die in ihrem wässerigen und salzlosen Gehalt so beelendend sind, daß man eine andere Anzeige nur allzu gut versteht, die besagt: Der ewige Jude hofft beim Lesen eines der allzu schlechten Witze der Laterne vom Schlage getroffen zu werden. „Nur noch eine Laternennummer und ich bin erlöst!" Inwieweit Raff, der ja einen scharfen und schlagfertigen Witz besaß, dafür verantwortlich ist, läßt sich nicht feststellen. Ebensowenig wie sein Anteil an der Laterne überhaupt. Uns geht hier einzig Cornelius an. Dieser übernahm nach Raffs Austritt aus dem Verein am 5. März 1855 die Laterne und sorgte bis zum 5. November 1856 für sie. Er bemüht sich redlich, ihr Licht leuchten zu machen, und da die andern Mitglieder lässig sind, ihr das nötige Öl einzugießen, bestreitet er es ganz allein. Es gibt drei Hauptbeiträge von seiner Hand, die in zierliche, lose gebundene Oktavheftchen mit eigenen Titelblättern sauber eingeschrieben sind. I. Stimmen Lebender und Toter über die Literatensteuer. II. Aus dem Leben eines Laternenjungen. III. Eine alte Fabel mit neuer Moral. Dazu 22 lose Blätter mit Scherzen in Prosa, Reimereien gegen Schindler und andere, und Dialoghi über alle möglichen Geschehnisse. Cornelius, obwohl auch er da und dort in den Kalauerton der andern einstimmt, versucht doch im allgemeinen seine Beiträge auf einer gewissen poetischen Höhe zu halten, die Grazien sind ihm niemals ferngeblieben, zumal da er das meiste in gebundene Rede kleidet. Sein Witzigstes vielleicht ist ein längeres Scherzgedicht, betitelt „Schindlers Betrachtungen über den Toast von Peter Cornelius zu Liszts Geburtstag", weil er darin nicht nur Schindlers Aufgeblasenheit verspottet, sondern auch sich selber zum besten hält. Der Beethoven-Biograph Schindler, muß man wissen, war als hämischer Kritiker Liszts den Lisztianern verhaßt, und Cornelius konnte auf den Beifall der Genossen rechnen, als er am 12. November, drei Wochen nach dem Fest, an dem er seinen Wahlspruch L-I-S-Z-T ertönen ließ, dessen Parodie zum besten gab und darin den den Meister Liszt verkennenden und verdammenden Schindler folgendermaßen einführte:

Ach wie hat es falsch geklungen,
Wie Cornelius du gesungen,
Dümmster aller dummen Jungen,
Spare künftig deine Lungen!
Laß von Liszt die Wahrheit melden,
Den du Titan nennst und Helden,
Hörs Bewundrer seiner Richtung:
*L*iszt *I*st *S*pieler *Z*ur *T*ondichtung — —

— — Fehlt es ihm an allem. Erstens hat er nicht bei Schindler Komposition studiert. Zweitens versteht er den hohen Flug Beethovens gar nicht, weil er mein Buch nicht mit der gehörigen Pietät gelesen hat, — — —

Was an ihm ist zu empfehlen,
Als daß er in vielen Sälen
Beifall wußte sich zu stehlen,
Bravis lockte aus den Kehlen.
Kann ihn dieses schon berecht'gen,
Sich des Platzes zu bemächt'gen
Neben Bach und neben Händeln?!
*L*iszt *I*st *S*alondamen *Z*um *T*ändeln — — — —

— — — gut genug. — — Er gehört zu den kuriosen, ganz geübten Virtuosen wie Dreyschock. Weiter ist er nichts . . . .

Damen trugen ihn am Busen,
Proletarier an den Blusen
Dieses Afterkind der Musen;
Nimmer konnt ich das verknusen.
Liszt, so sollt es eher heißen,
Ist ein Stück Bonbon zum Beißen,
Ist die Brosch' an Damenketten:
*L*iszt *I*st *S*piegel *Z*u *T*oiletten

und wozu man seinen Namen nicht gebrauchte. Besonders in Berlin war dieses Wesen dem denkenden Menschen, wie mir zum Beispiel, ein Greuel. Aber wart, laß ihn nur jetzt wieder hinkommen und seine Narrenpossen dort aufspielen. Wir wollen schon die rechten Artikelchen schmieden.

„Ha, wie will ich triumphieren!"
Jubelnd ruf ichs in die Weite,
Wenn sein Ruhm geht gänzlich Pleite,
Was ich oftmals prophezeite — —
Alles wird dann seiner spotten,
Seine Werke fressen Motten
Und man wird ihn persiflieren:
*L*iszt *I*st *S*paß *Z*um *T*ravestieren.

Ja! Und dann will ich ein Seitenstück zu meinem großen Werke schreiben „Liszt, eine Warnung für junge Tonkünstler". Und als Motto werde ich setzen:

Hütet euch ihr jungen Herzen
Mit der Tonkunst so zu scherzen!
Hütet euch vor Zukunftsschmerzen!
Bleibt bei zahmen Sexten, Terzen!

Seht hier seine Sündermiene,
Hier auf Schindlers Guillotine,
Seht, ich häng ihn aus als Krugschild
*L*iszt *I*st *S*chreckbild, *Z*errbild, *T*rugbild!

Ihnen aber, kleiner Schmeichler, will ich schließlich das Rätsel lösen, warum Sie ihn so gelobt haben. O ja! Das ist sehr verführerisch! Das berauscht junge Gemüter. Das umnebelt sie. Auch ich habe mich einst verführen lassen, aber das hielt mich nicht ab, auf ihn zu schimpfen, als ich wieder nüchtern war. Hören Sie, kleiner Lobhudler, gewiß! Sie werden mir recht geben:

Liszt hat guten Wein im Keller,
Und er raucht auch keinen Knäller;
Trinkt man Wein, so denkt man heller,
Glimmt Havannah, denkt man schneller.
Und so ging dirs, kleiner Dudler,
Und so ging dirs, du Lobhudler.
Dies ist Schlüssel all des Schwankes:
*L*iszt *I*st *S*pender *Z*ischenden *T*rankes.

So ist es, mein Guter! Werden Sie nüchtern! . . .

Der zur Hälfte verkürzte Abdruck dieser lustigen Spöttereien und Selbstironien dürfte genügen, um die burleske Art des Humors zu kennzeichnen. In den sogenannten Dialoghi ist zeitgeschichtlich einiges von Belang und ins Witzige gewendet, so besonders die verschiedenen Stimmen zur „Literatensteuer". Die Zumutung der Behörde an die Schriftsteller, nämlich von ihrem Einkommen ein Teilchen abzugeben, etwas was unserer steuerüberlasteten Zeit als ganz selbstverständlich vorkommt, erschien den damaligen Staatsbürgern als eine Ungeheuerlichkeit. Hoffmann von Fallersleben z. B. erklärte, er werde den Gemeindediener, der solcherlei einfordere, die Treppe hinunterschmeißen. Cornelius schreibt ein ganzes Heftchen mit Äußerungen über das Weimar erschütternde Geschehnis voll und fingiert sowohl Wortlaut wie Unterschrift. Zum Beispiel: „Da ich längst die Einnahme meiner tumultuarischen Konzertreisen meinen ruhigeren Bestrebungen in Noten und Buchstaben zum Opfer gebracht, so bitte ich mich mit weiteren Bockshornübungen verschonen zu wollen. Liszt." Das Beste ist die Auslassung Goethes, die in poetische Form gebracht wird, betitelt: Eckermanns Ankunft im Elysium; Gespräch mit Goethe:

Eckermann, so kommst du endlich, o du alter Treuer!
Was des Neuen dort in Weimar? „Literatensteuer!"
Kerl, hast du zuviel getrunken aus der Flut der Lethe?
Oder sprich, wer tat die Untat? „Die Gemeinderäte"

Und wird gegen diesen blöden Unfug niemand sich erheben?
Lebt denn dort kein echter Dichter? „Nur noch Fallersleben."
Wird man doch zuletzt besteuern noch den Glanz der Sterne,
Was bleibt dann noch unbesteuert? „Die Laterne!"

Schließlich möge noch der Stoßseufzer hier stehen, den Cornelius in der Rolle des Laternenjungen, der immer zum Witzemachen gepreßt wird, in folgenden komischen Knittelversen ausstößt:

Verzweifelter Entschluß:

Motto: Keine Ruh bei Tag und Nacht.

Ich mache keine Witze mehr!
Das Leben ist so schlecht und schwer
Im Winter stocket der Verkehr,
Es schneit so quer, man friert so sehr,
Wo nimmt man Geld, wo nimmt man Schmeer
Zu Feuer oder Witzen her?
So'n Nordsternwitz von Meyerbeer,
Ja, der rentiert sich doch noch eh'r —
Doch der Laternsternwitze Ehr'
Bringt Renten nicht, bringt nur Beschwer.
Bringt man nun Öl, Talg oder Teer
Für die Laterne zum Bescher — —
Man findets nicht von Ungefähr.
Und hätte Witze man ein Heer,
Wie bald schießt man den Köcher leer,
Wie bald wirft man den letzten Speer,
Wie bald erschöpft sich, was kein Meer!
Und dann heißt's gar noch hinterher:
Der Kerl hat keinen Witz nicht mehr!
Drum mache Witze der und der
Singer, Pruckner, Schreiber, Ritter,
Soupper, Preller und er, der Steer,
Und was noch alles reimt auf eer — —
Ich mache keine Witze mehr!

Welche Werke von Cornelius tragen für alle Zeiten lebenskräftige Keime in sich? / Von Bruno Weigl (Brünn)

Glaub mir", schrieb Cornelius am 23. Juli 1865 an seine Braut, „in mir reift das Ideal, in der Musik von dieser himmelstürmenden Bahn[1] in einer sinnigen, milden Begrenzung und Befestigung des von Wagner in der besten Zeit Errungenen das rechte Kunstwerk der Zeit zu finden." — Mit diesen wenigen inhaltsvollen Worten hat Cornelius noch zu seinen Lebzeiten die einzig richtige, historisch auch noch heute zu Recht bestehende Charakteristik seines Gesamtschaffens zum Ausdruck gebracht. In gerechter Selbsteinschätzung seiner schöpferischen Fähigkeiten verkündet er in ihnen — zugleich auch mit einem leisen Unterton der Resignation — seine Absicht, seitab vom Wege R. Wagners zu wandeln, das Gewaltige und Große, was dieser schuf, für sich zu läutern, zum Teil in seine individuelle Tonsprache zu übersetzen und in einer seiner schlichten Natur entsprechenden, liebenswürdigen Form in seine Werke umzugießen. Das war das Programm seines

[1] Mit der „himmelstürmenden Bahn" ist jene Rich. Wagners gemeint.

stillen, von aufrichtiger Gläubigkeit für die Zukunftsmusik erfüllten, aber durch seine großen Zeitgenossen Wagner und Liszt in eine Art Halbdunkel gestellten, einfärbigen Lebens, aus dem er niemals allzu laut hervortrat, es sei denn nur in solchen Augenblicken, wo er als begeisterter Anwalt fremder künstlerischer Schöpfungen die Mitwelt zu seinen persönlichen Überzeugungen zu bezwingen trachtete.

So schlicht, so in sich gekehrt und weltfremd wie sein Leben waren auch seine Werke. Sie stellen sich als künstlerisch durchaus hochstehende, verinnerlichte, in echtestem Sinne des Wortes liebenswürdige, zum Teil sogar köstliche Schaffensprodukte dar. Was ihnen einzig und allein abgeht, ist das ganz Große, das rücksichtslos Mitreißende, in den Bann Zwingende, da sie — ähnlich dem Monde — niemals im eigenen Lichte erstrahlen, vielmehr verkleinerte Projektionen jener Schöpfungen darstellen, die seinerzeit im Mittelpunkte des musikalisch-künstlerischen Geschehens standen.

Es frägt sich nun, ob für den Fall, als Cornelius nicht gelebt und geschaffen hätte, die deutsche Musik-Geschichte eine erhebliche Lücke aufweisen würde. Man braucht wohl nicht einer von jenen zu sein, die die Neigung besitzen, Künstler als Schaffende und als Menschen zu überschätzen, um nicht dennoch diese Frage mit Überzeugung bejahen zu können; denn ohne ihn wäre die deutsche Musik nicht nur um eine der köstlichsten Zierden der komischen Opernschöpfung, um den „Barbier von Bagdad", sondern auch um eine Reihe von mit den intimsten Reizen begabten Männer- und gemischten Chören sowie von poesiedurchtränkten Liedern gekommen. Schon um des „Barbiers" willen gebührt Cornelius ein Merkstein in der Geschichte, da dieses von allen geachtete, von vielen geliebte und (nach Cornelius' Tod) noch von niemandem angefeindete, zu den persönlichsten Schöpfungen dieses Künstlers zählende Werk — im Verein mit der „Widerspänstigen Zähmung" von H. Goetz — den natürlichen Übergang von Otto Nikolais unsterblichem Meisterwerke „Die lustigen Weiber von Windsor" bis zum „Fallstaff" von Verdi und zum „Corregidor" von H. Wolf bildet. Es ist vielleicht gar nicht gewagt, zu erklären, daß die beiden letztgenannten Opern, trotzdem in ihnen nirgends direkte, unmittelbare Anregungen durch den „Barbier" zu konstatieren sind, kaum je zu jener inneren Rundung und jenem kristallklaren Schliff gediehen wären, wenn nicht zu ihnen die heitere, sonnige Herzenswärme eines Cornelius oder jene des ihm zum Teil wesensverwandten Hermann Goetz gedrungen wäre.



Peter Cornelius
Reproduktion aus der ersten Gesamtausgabe der „Literarischen Werke" (Breitkopf & Härtel)

Aber nicht nur der Barbier, sondern, wie bereits erwähnt wurde, auch eine Reihe von Chören und einzelne seiner Lieder tragen für alle Zeiten lebenskräftige Keime in sich. Erstere beginnen sogar in den letzten Jahrzehnten, trotz ihrer oft nicht gering zu schätzenden Aufführungsschwierigkeiten, derart in den Vordergrund des Interesses zu treten, daß es wohl kaum eine größere, ernsten Zielen zustrebende Chorvereinigung geben dürfte die nicht wenigstens einen der Hauptchöre von Cornelius ständig auf ihren Programmen besitzen würde. An Männerchören seien in dieser Hinsicht außer den beiden berühmten Bearbeitungen der Choralmelodien „Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig" und „Mitten im Leben wir sind", die zwei Reiterlieder op. 12 Nr. 2 und op. 17 und der „Alte Soldat", an gemischten Chören neben den Bearbeitungen altitalienischer Meister op. 20 vor allem das grandiose, nach der bekannten Dichtung von Fr. Hebbel komponierte „Requiem", dann die Chöre „Liebe" Nr. 1 und 2, „Der Tod das ist die kühle Nacht", das „Bußlied" und „An Babels Wasserflüssen" besonders namhaft gemacht. Das sind Werke edelster Faktur, die zwischen schlichter Volkstümlichkeit und kunstvollem, polyphonem Musizieren stehen, reife Früchte erlesener Sorte, die immer Feinschmeckern begegnen werden, auch dann, wenn einst die Werke der Neuromantiker nur mehr dem Namen nach bekannt sein werden.

Eine wesentlich kürzere Lebensdauer dürfte Cornelius'

Liedern beschieden sein, da sie fast ausnahmslos auf das Genre des Allzuweichlichen, des Stimmungsübersättigten, oft auch des fast widerlich Schmachtenden, des typisch weiblich-Sentimentalen abgestimmt sind. Natürlich werden Lieder, wie der „Auftrag“, „Komm, wir wandeln zusammen“, „Unerhört“, „Ein Ton“ und „Vorabend“ niemals vergessen werden. Sie sind aber unter den 78 von Cornelius veröffentlichten Liedern nur ein kleiner Teil, der gegenüber dem gesamten Liedschaffen nur in geringem Maße in Betracht kommt.

Wie bekannt, hat Cornelius außer dem Barbier noch zwei andere Opern, den „Cid“ und die „Gunlöd“ (unveröffentlicht) geschrieben. Sie stehen beide stark unter dem Einflusse Wagners und haben trotz mehrfacher Bearbeitungen noch auf keiner Bühne festen Fuß fassen können. Das ist insbesondere für die erste Oper überaus bedauerlich, da sie im zweiten Akt, in der Szene zwischen dem Cid und der Ximene, eines der allerschönsten und zugleich wertvollsten Musikstücke enthält, die von Cornelius auf uns überkommen sind. Schon dieser einzigen Szene wegen verdient der „Cid“ vor dem Vergessenwerden behütet zu werden, da diese Oper, trotz unleugbarer textlicher Fehlgriffe, an künstlerischen Werten bei weitem jene musikalisch-dramatischen Erzeugnisse überragt, die uns aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus Frankreich und Italien importiert wurden und von denen sich unsere Bühnen noch heute nicht lossagen können.

Wenn auch das Lebenswerk von Cornelius für uns nur auf wenige Werke zusammengeschrumpft ist, so soll das durchaus nicht einer Schmälerung jenes unvergänglichen Erbteils gleichkommen, das er uns in dem Wenigen, aber mit Einsatz seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit Geschaffenen gespendet hat. In dieser Hinsicht teilt er das Schicksal von Otto Nikolai und H. Goetz, mit deren Namen der seinige insolange innig verknüpft bleiben wird, solange es Menschen gibt, die an stiller, keuscher, edler, sinniger und herzenswarmer Kunst ihr Ergötzen finden können.

Wilhelm Berger-Fest

Am Lebenswerke Wilhelm Bergers, des im Jahre 1911 allzufrüh dahingegangenen Tondichters und ehemaligen Meininger Hofkapellmeisters, hat die Gegenwart viel Versäumtes nachzuholen; denn was Berger an Kammer-, Klavier- und Gesangsmusik sowie Orchesterwerken geschrieben hat, ist fast durchgängig so reich an inneren Werten und so großartig gekonnt, daß man es sich gar nicht anders denken kann, als daß seine Zeit, wenn er auch etwas im Schatten des größeren Brahms steht, doch endlich bald kommen muß. Zeitz, die kleine Thüringer Mittelstadt, hat nun in diesen Tagen das erste zweitägige *Wilhelm Berger-Fest* veranstaltet: im wesentlichen das Verdienst des trefflichen Kapellmeisters *Kurt Barth* und seiner strebsamen *Zeitzer Singakademie*. Dieser rund 120 Köpfe zählende Chor steht heute auf einer Höhe, die keinen Vergleich mit guten großstädtischen Oratorienvereinen zu scheuen braucht.

Die beiden Zeitzer Tage beleuchteten Bergers Schaffen hauptsächlich von den Seiten des Chor- und Orchesterkomponisten. Daß der Tondichter, der meist mit Recht zur musikalischen Lyrik für besonders berufen gehalten wird, auch epischen und dramatischen Impulses fähig war, bewies die Wiedergabe der jeweils schwungvoll und leidenschaftlich erfühlten zweiten Symphonie in h moll, und fast noch mehr des bis in dämonische Bezirke vordringenden „Totentanzes“ (nach Goethe), der übrigens mit seiner — im Gegensatze zu manchen modischen Auch-Komponisten — berechtigten Chromatik denkbar moderne Musik ist; aber Musik, die durch das starke Verantwortungsgefühl, das ihr innewohnt, der klassischen verbunden bleibt. Den großen Lyriker, der Berger war, bekundete vornehmlich der „Gesang der Geister über den Wassern“, ein gleichfalls vom Orchester begleiteter großer Chor von edelster melodischer Ader und wohliger Akkordfülle. Endlich vermittelte ein Kirchenkonzert hauptsächlich die Kenntnis mit Frauen- und gemischten Chören.

Die Wiedergabe stand auf hoher — so gar nicht „provinzieller“ — Stufe; am höchsten in dem Orchester- und Chorkonzert — Barth brachte die Symphonie mit dem Zeitzer städtischen Orchester mit prächtigem Schwung und denkbarer Sorgfalt heraus und machte auch rein äußerlich dirigiertechnisch eine gute Figur. Die beiden großen, vom Orchester hervorragend begleiteten Chorwerke vermittelte die Singakademie rhythmisch sicher und klangschön. Das Kirchenkonzert wurde vom a cappella-Chore des Vereins mit Hingabe bestritten; um in dieser diffizilsten Kunst vollkommenste stimmliche Ausgleichung zu erzielen, wird es noch einiger Jahre Arbeit bedürfen. Der junge, begabte W. Schmidt-Scherf (Berlin), der schon zu Beginn des ersten Konzertes eine kurze Einführung in Bergers Leben und Werk geboten hatte, brachte noch im zweiten eine geschickt für Orgel bearbeitete Harmoniumsuite zum Vortrag.

Für den Leiter des Ganzen, Kurt Barth, wurde das Wilhelm Berger-Fest, dem auch die Witwe des Tondichters mit ihrem Sohne beiwohnte, zu besonderen Ehrentagen, da sie durch seine unerwartete Berufung zum städtischen Musikdirektor nach Flensburg gleichzeitig den Charakter einer Abschiedsfeier annahmen. So gab es denn Beifall, Blumen und Lorbeer die Fülle.

Dr. *Max Unger.*

*

Drittes Max Reger-Fest in Dresden

Kurz nach der Strauß-Woche feierte man in Dresden ein dreitägiges Reger-Fest, dem Generalmusikdirektor *Fritz Busch* (als Gründer der Reger-Gesellschaft und I. Vorsitzender) vorstand, unterstützt von seinem Bruder Prof. *Adolf Busch*, dem verdienstlichen Apostel Regerscher Kunst. An drei Tagen fanden Aufführungen von Standardwerken dieses Großmeisters der deutschen Tonkunst statt, der in seiner nach innen gewandten Musikernatur von Bachschem Ausmaße, immer wieder zu einem Verkünder der Ewigkeitswerte der deutschen Musik wird und nicht oft genug als „ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht“ aufgestellt werden kann. Leider hatte man für das große Konzert in der Kreuzkirche wieder zu hohe Eintrittspreise gefordert. Wie soll da Reger volkstümlich werden? Hier war gerade einmal Gelegenheit dazu. Adolf Busch spielte das *d moll-Präludium* (mit Fuge) für Violine allein die Regersche Chaconne, *Fritz Heitmann* (Berlin) die Wachet-auf-Fantasie und diejenige über B-A-C-H für Orgel, jeder Künstler als Meister seines Instruments. Dazwischen bot der *Bremer Domchor* fünf der reizvollen Geistlichen Gesänge

in idealer Abtönung. Wohl fiel dagegen der nicht recht in das Gotteshaus passende „Frühlingsblick" ab, allein die vorbildliche Sängerschaft des seit 1856 bestehenden und seit 1893 von Prof. *Ed. Nössler* betreuten Bremer Domchors hätte den Dresdener Sängervereinigungen zugängig gemacht werden müssen. So war die große Kirche nicht einmal halb gefüllt. Am ersten Festtage hörte man bei ausverkauftem Haus im Opernhaus die Lustspielouvertüre, die romantische Suite und das Violinkonzert *(Adolf Busch* und *die Staatskapelle)*, Prof. Busch hatte für den 3. Tag im Vereinshaus seine berühmte Kammermusikvereinigung und den Pianisten *Rudolf Serkin* aus Darmstadt mitgebracht. Hier erstanden die Streichquartette *in A dur* und in *Es dur* zu urdeutschen Tongemälden, deren großartige Eindrücke ebenso überzeugend wirkten wie die der Bachschen Variationen mit der monumentalen Fuge für Klavier. Mit staunenswerter Gedächtnis- und Gestaltungskraft verstand es Serkin die Zuhörer in seinen Bann zu zwingen. Reger als Erzieher. Beim nächsten Reger-Fest in Essen möge man den 100. Psalm und das symphonische Hauptwerk, die Mozart-Variationen, nicht vergessen. *H. Pl.*

*

Von den Schulkonzerten

Wie verschiedene andere Einsendungen, ist auch diese durch den Artikel „Musikalische Volkserziehung" (1. Augustheft des 45. Jahrg.) angeregt. Man sieht: eine schlimme Wunde ist da aufgedeckt worden. Was nützt all die großstädtische Konzertiererei, wenn die Verbindung mit dem Volke abgerissen ist! Musik ist nicht Vorrecht einer Kaste oder Amüsiergelegenheit besitzender Leute. Musik ist ein Kulturgut des ganzen Volkes. Das beginnt man jetzt mehr und mehr in seinem tiefsten Sinn zu verstehen. Die Pionierarbeit einzelner muß deshalb mit allen Kräften unterstützt werden. Die Schriftleitung.

Kommt mit mir und tretet in die große Festhalle der Reyherschule in Gotha ein! Da sitzen all die Mädels und Buben erwartungsvoll. Sie wissen, was es gibt: ein Sänger will ihnen Lieder singen, Lieder, deren Inhalt sie zum größten Teil schon im Unterricht kennen lernten, und eine junge Dame wird zu den Liedern die Begleitung auf dem Flügel spielen. Als die Geduld kaum noch ausreichen will, tritt der Sänger ein und beginnt mit seiner idealen Aufgabe: er singt sich mit den besten und schönsten Liedern in die Herzen der Kinder hinein. Eine kurze Erläuterung des Textes, verschiedentlich Hinweise auf die Begleitung gehen dem gesungenen Liede voraus. Die Mädels und Buben werden stumm. Nach dem ersten Lied ist die seelische Verbindung hergestellt. Sie sehen den goldenen Apfel an dem Aste leuchten (die Einkehr); sie hören die Kölner Heinzelmännchen schreiend auf den Stufen ausgleiten; sie sehen den kühnen Siegfried von seines Vaters Burg herabstürmen; sie fühlen klopfenden Herzens die Todesangst des heimeilenden Vaters mit dem sterbenden Kind auf dem Arm; sie empfinden mit den Zurückbleibenden den Abschied des Auswanderers bei der Abfahrt aus dem deutschen Hafen; sie hören den dumpfen Trommelklang; sie beklagen den heimwehkranken Soldaten auf der Straßburger Schanz — die kleinen Zuhörer wagen kaum zu atmen! Nur der Glanz der leuchtenden Augen, die Tränen verraten, wie sie alle im Banne des Sängers stehen. Und diese helle Freude, die echte Kinderfreude, wenn ein lustiges Liedel ertönt, etwa vom Schnitzelmann von Nürenberg oder vom Storch, Storch, Steiner oder gar von lütt Matten, de Has, der op dem achtersten Been danzt! Am Schlusse will der Jubel der Kinder gar kein Ende nehmen. „Auf Wiedersehen, aber bald!" so tönt es ihm noch begeistert nach, als der Sänger den Saal verläßt. —

Was bezweckt nun eigentlich Herr Hudemann mit diesen Schulkonzerten? Er will den Kindern aller Kreise das Beste der Musik bieten; er will ihnen das Volkslied, die Ballade, Kinderlieder vortragen. Er tut das in so vollendeter Form, daß diese Schulkonzerte Stunden höchsten Genusses bieten. Sie sind bei uns in Gotha so beliebt geworden, daß im vergangenen Winter anstatt des vorhergesehenen einen Konzertes zehn stattfinden mußten. Gewiß ein Beweis, wie schnell es von Mund zu Munde ging: „Ihr müßt die Konzerte besuchen, so etwas Schönes wird euch nicht so schnell wieder geboten!"

In den letzten zwei Jahren ist von Herrn Hudemann und seiner Begleiterin Frl. Krause beträchtliche Arbeit geleistet worden. Über 275 Schulkonzerte in Schleswig-Holstein, in Hannover, teils auch in den kleinsten Landorten der Heide und der Moore, teils in den großen Städten, haben stattgefunden. Und jetzt, da Herr Hudemann an den meisten Orten schon zum zweiten Male erscheint, ist der Erfolg besonders zu merken. Fast überall ist die Vorbereitung — die Schulvorstände bekommen die Programme zur Auswahl und zur Vorbesprechung in den Klassen zugeschickt — mit größter Liebe und Hingebung geschehen. Überall erinnert man sich lebhaft an das erste Konzert und freut sich schon auf das Wiederkommen.

Diese Schulkonzerte bringen inhaltreiche Stunden, deren Erinnerung frisch bleibt; sie sind lehrreich und genußreich. Ich kann nur sagen: „Versucht es, laßt Herrn Hudemann und seine Begleiterin zu euch in die Land- und Stadtschulen kommen."

Durch diese Schulkonzerte kann die musikalische Erziehung des Kindes trefflich gefördert werden. Nur ist unbedingt erforderlich, daß die Vorbereitung zu den Konzerten seitens der Lehrpersonen gewissenhaft geschieht; daß in einigen der nächsten Unterrichtsstunden eine Besprechung des Konzertes stattfindet; daß man die Urteile der Kinder womöglich klärt, ergänzt, vertieft.

Wendet euch, liebe Kolleginnen und Kollegen, direkt an Herrn Hudemann (Naumburg, Lützowstraße 4) und laßt ihn zu euch kommen! *Gertie Firneisen* (Gotha).

*

Eingesandt

(Außer Verantwortlichkeit der Schriftleitung)

Offener Brief!

(Anläßlich des Artikels: „Ueber die Leibhaftigkeit der Musik" in Heft 2)

Motto: Un monstre qui vaut mieux qu'un sentimental ennuyeux.

Es ist beklagenswert, wenn ein junger Musiker wie *Frank Wohlfahrt*, der einmal Verheißung war, unter die (nach Altweiberart) dem Ressentiment ergebenen Entrüstungsethiker gerät. Fesselte im oben genannten Artikel auch der flüssige Stil und die glückliche Gestaltung von sicher stark Erlebtem und poetisch Gefaßtem: Verzweiflung überkommt einen angesichts solch geschwollener Unjugendlichkeit. Ihr armen Greise, die ihr mit knapp 30 Jahren aus Selbstverantwortlichkeit (denke dir: Sterilität!) schweigt! — Es klingt nicht nur lächerlich, nein, es wirkt komisch, wenn ein junger Künstler seine — objektiv genommen: zweifellos begabten Mitschaffenden wie Hindemith, Krenek und andere nur als Sensationsmenschen und im Getriebe Veräußerlichten sieht.

Hier *muß* man mal ein deutliches Wort reden: Gewiß, der Geschäftsgeist beherrscht heute leider auch das *äußere* musikalische Leben — wohlgemerkt — adäquat einem hastigen Wirtschaftsleben —, das *äußere* Leben! Aber von da auf die Begabten und die mit Recht erfolgreichen Schöpfernaturen — anscheinend neidisch — kühn zu springen, ihnen das *Echte* und *Zwingende*, ja das „Herz" abzusprechen, ist eine zweifelhafte Großtat, auf dem Papier. — Kann man von Jugend Reife erwarten: Nein! Um so mehr: Kraft! — Da aber versagte einst der Herr Autor beträchtlich.

Muß ein Übervoller schweigen? Hat das je ein *Großer* getan? (Mozart oder Händel!!) Wir kennen den Typus des freundlichen Autors und unsere heute — gottlob — schärfere Brille des Geistigen läßt ihn als kleinen, schwachen Romantiker mit der versteckten Prätension des Genies erkennen! — Wir danken!! —

Es erübrigt sich, den sachlichen Irrtum bezüglich der heutigen Mittel und des Stils zu widerlegen — es steht das alles schon fest und wer es nicht begreift (fühlen kann's nicht jedes!), ist eben unverbesserlich blind, trotz seiner hohen Philosophie! (Wie wohltuend ist dagegen die *Sachlichkeit* des *Handwerks*!)

Lustig ist nur die Meinung, *unsere* junge Musik sei abstrakt oder klanglos! Zur „Linearität" im „Atonalen" gehört doch immer *gleichzeitig* das *immanente Klanggefühl*, aus dem heraus konzipiert wird! — Und wer im Gerank der Linien oder gar dem *gesund Triebhaften* junger *Melodik* (unter Hereinbeziehung fremder Rhythmen!) etwas *Verfallenes* oder aber Abstraktes sieht, der hat noch nie das *Urprinzip des Polyphonen* (z. B. bei den Niederländern!) begriffen — dem ist sogar Bach nicht *sentimentalisch* genug! — *Kühle Sachlichkeit, Härte des Gefühls, Geistigkeit und Sinn für Wesenhaftes* sind sogar menschlich hohe Werte gegenüber geschwollenem Pathos. — Triebkraft vorausgesetzt! —

Hindemith ist ein Vollmensch — und er musiziert auch so; *wir* glauben an ihn! — Wer glaubt, *Kultur zu finden* und *produktiv* zu sein mit dem Munde, indem er *redet* vom *Herzen*, dem sollte man jede weitere Berechtigung, Musik zu machen, entziehen. — Ellenlange Tiraden ohne Sinn und Musik! Welches Schauspiel aber — Gott sei Dank — ein Schauspiel nur!! — Die *Anrempelung der jungen Musik* mußte von einem „Leidenden", der auch komponiert, ohne die hohe Anerkennung schon zu haben, und dabei recht guter Laune ist, zurückgewiesen werden! — — Nein, nur nicht so viel reden vom Herzen — gar als Musiker —, sonst fehlt der Glaube! — *Richard Zoellner* (München).

KLEINE MUSIKBERICHTE

Halle a. S. Ein Kompositionsabend von Dr. Hans Kleemann fand lebhaften Beifall. Neben einem suitenhaften Quintett, das in der Besetzung für Klarinette und Kontrabaß eigenartige Klangwirkungen zeigte, begegnete eine Reihe wirksamer Klavierballaden (Kleemanns Schüler Schröter als trefflicher Interpret) und dankbarer Geigenintermezzi (von Konzertmeister Bohnhardt tonschön gespielt) verdientem Interesse, eine Bratschensuite mit Klavier litt etwas unter der Streicherwiedergabe, aber fein geformte, stimmungssichere Lieder in der geschmackvollen Ausdeutung der Sopranistin Elfriede Hirte legten das sicherste Zeugnis für die tonsetzerische Berufung des Veranstalters ab.

Prof. Dr. *H. J. Moser.*

*

Münster i. W. Das städtische Theater brachte zum erstenmal eine szenische Darstellung einer weltlichen Kantate von Johann Sebastian Bach: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" in Form eines Singspiels heraus. Die Aufführung, unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg und der szenischen von Walter und Kurt Joost bewies durch den durchschlagenden Erfolg, daß dieser Versuch geglückt war.

*

Plauen i. V. Im letzten Symphoniekonzert des Richard-Wagner-Vereins kam Gustav Mahlers „Lied von der Erde" mit den Solisten Kammersängerin Eva Plaschke v. d. Osten und Kammersänger Heinrich Knote zur Aufführung. Als weitere Neuheiten für Plauen vermittelte der städtische Kapellmeister Johannes Schanze Aufführungen von Strawinskys „Feuerwerk" und Volkmar Andreaes Kleiner Suite Op. 27. Dr. *E. G.*

Rostock. Hermann Noetzels komische Oper „Meister Guido" hat bei ihrer Erstaufführung an den städtischen Bühnen Rostock unter Leitung von Karl Reise und Paul Weißleder ausgezeichneten Erfolg gehabt. Um die Aufführung machten sich in erster Linie verdient Betti Küper (Fiametta), Käte Bürkner (Amata), Charlotte Böcker (Piccarda), Lucy Dinort (Gentucca) und die Herren Ludwig Weller (Meister Guido), Alfred Fischer (Durante), Kurt Horst (Mosca), Gustav Adolf Knörzer (Bonifazio), Kurt Rahmer (Ubaldo), Hans Heinrich Kügel (Rubaconte).

BESPRECHUNGEN

Vokal-Musik

Geistliche und weltliche Chorlieder

Von den mir vorliegenden *Chorsätzen* machen die „Fünf geistlichen Chöre nach alten Melodien bearbeitet" von *Joseph Messner* Op. 18 (Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg) den stärksten Eindruck. Meßner hat nicht nur die alten Weisen gut ausgewählt, sondern sie auch in eine sehr gediegene, harmonische originelle, dabei aber doch einfache, großlinige Form gebracht. Weniger anziehend sind die Bearbeitungen deutscher Volkslieder für gemischten Chor von *Franz Wagner* (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichtenfelde). Diese Art Satz appelliert doch zu sehr an die Trägheit der Gesangvereine und unterstützt (durch das ewige Gleichmaß des harmonischen Verlaufs) die dort herrschende Stagnation der musikalischen Empfindung und des Geschmackes. Nicht viel anders steht es mit den „Gesängen für gemischten Chor" (ebenfalls bei Vieweg). Was da von *Gustav Hecht* (Abendlied, Vaterlandslied, Weihnachtslied) und *A. Hinnrichs* (Op. 19. Deutscher Trost) gebracht wird, ist schon tausendmal in gleicher Weise gesagt worden.

Gute ansprechende Hausmusik bietet die Weihnachtslegende von *Max Peters* Op. 91 (Vieweg) für zwei Soprane und Alt mit Begleitung von Klavier (oder Orgel). Ebenso empfehlenswert die Hefte 5 und 6 der Sammlung „Das Kunstlied", in denen in sorgfältiger Auswahl Lieder von Weber und Haydn mit Lautensatz von H. Schmid-Kayser geboten werden (Vieweg).

*

25 *altdeutsche Volkslieder und Gesänge* (1—3stimmig) herausgeg. v. Werlé. B. Schotts Söhne, Mainz.

Die bedeutsame Arbeit *Werles* ist hier schon öfters hervorgehoben worden. Er legt nun das 1. Heft einer neuen Sammlung „Schul- und Hausmusik" vor, das altdeutsche Melodien in 1—3stimmigen Satz, zum Teil mit Begleitung von Flöte, Geige oder Laute bietet. Auswahl und Satz sind mustergültig, so daß man den Fortsetzungen mit Freude entgegensieht. *O. L.*

*

Robert Fuchs: Waldmärchen (nach dem 4händigen Walzer, Op. 25 I für 3 Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte zu 4 Händen. Kistner, Leipzig).

Die leichte, einschmeichelnde Ländlermusik ist vom 4händigen Original her bekannt. Das Opus kommt in dieser Fassung dem praktischen Bedürfnis entgegen, da die Literatur für Frauenchöre mit Begleitung ohnedies klein ist.

*

Hans Schink, Op. 32: Zwei Gedichte von Max Geißler für gemischten Chor und Klavierbegleitung. Hug & Co., Leipzig.

Auch hier findet der Komponist den richtigen Ton; den schlichten, anspruchslosen Gedichten wird eine ebensolche Musik zuteil, die sich aber fern von Gewöhnlichem hält. Die Klavierbegleitung ist — wie von dem Pianisten Schink nicht anders zu erwarten — sehr gut. *R. Gr.*

Herbert Biehle: 6 Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Ries & Erler.

Zwar gut empfundene, doch in der Erfindung anspruchslose Lieder, als deren bestes Nr. 6 angesprochen werden kann. *R. Gr.*

Instrumental-Musik

Emil Bohnke: Symphonische Ouvertüre für großes Orchester. Partitur. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Man kann nach dem bisherigen Ergebnis der kompositorischen Tätigkeit dieses neuzeitlichen Tondichters stets mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, in seinen Werken etwas zu finden, das fesselt und in Spannung hält. Auch in dem vorliegenden Werk, das als Op. 2 für die weitere Entwicklung des Komponisten auf dem Gebiet der Orchestermusik frohe Hoffnungen erweckt, bekundet Bohnke eine geistige Spannkraft und eine Begabung, die sich vorzüglich nach der Richtung der wirksamen Verteilung von Licht und Schatten, der Aneinandertürmung starker Kontraste betätigt. Die überwiegend kraftvollen Momente, das impulsive Hervorbrechen wild dahinstürmender Gedanken, finden ihren beruhigenden Ausgleich in Strecken lieblicher, beschaulicher Lyrik. Doch Kraft und Trotz tragen den Sieg davon. Aber auch vom rein musikalischen Gesichtspunkt betrachtet, verdient das Werk günstigste Beurteilung. Ein sicheres Klangempfinden bewahrt den Komponisten vor instrumentaler Überladung und läßt das Wesentliche stets plastisch hervortreten. Solche Stellen wie das Fugato zu Beginn der Ouvertüre machen seiner Kunst der Stimmführung alle Ehre. Überhaupt ist die kombinatorische Gewandtheit, die Begabung für vielverzweigte, motivische Bearbeitung höchst beachtenswert. Obstinate Bässe in dem bewegten Fünfvierteltakt sorgen für Unterstreichung des trotzigen Charakters. Der Ermöglichung von Aufführungen der Ouvertüre sollte jeder dazu Berufene behilflich sein. *Rhode.*

*

Robert Kahn: Serenade für Klavier, Oboe und Horn (f moll, Op. Nr. 73). Verlag Simrock.

Dem Verlangen nach gehaltvollen, formal und inhaltlich der Kammermusik sich nähernden Stücken für Klavier und Bläser entspricht diese Serenade. Es waltet hier der Geist gezügelter Sammlung und auch die Heiterkeit kommt zu ihrem Rechte. Der erfahrene Komponist verleugnet sich nirgends darin, Kahn weiß genau, wie weit er zu gehen hat, um den vorgesteckten Rahmen nicht zu überschreiten und so deckt sich bei ihm Absicht und Erfüllung. Das Werk kann auch nach Wahl mit Violine, Klarinette, Bratsche oder Cello ausgeführt werden, immer aber als Trio mit Klavier, so daß nur Oboe oder Horn durch eines der Wahlinstrumente ersetzt werden.

*

Hans Schink, Op. 22: Zwei Stimmungsbilder für Orgel. 1. Karfreitag, 2. Ostern. Verlag K. Kreutzmann, Backnang i. Wbg.

Der als Komponist spät gereifte Hans Schink überrascht in schneller Folge mit Werk auf Werk — aber alles, was er schreibt, ist in seiner Art fertig und unantastbar. So auch diese beiden Orgelstücke; Stimmungsgehalt und Schreibweise sind gleich gut, ob im Karfreitag die klagende Weise des „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" den inneren Grundton gibt oder in Ostern eine frohe Siegeszuversicht — beidemal wirkt Schink überzeugend. Ausführung I: l—m., II: m—schwer. *R. Gr.*

*

Neues Saitenspiel. Leicht spielbare Quartettsätze. Heft I—III. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Gustav Hecht bietet hier Original-Quartettsätze von Mozart und Haydn, Instrumentalsätze von Händel, Mozart, Haydn, Schumann, Mendelssohn, Kullak (Heft II) und Gesangsstücke von Bach, Mendelssohn, Wagner, Gade, Kreutzer, Weber u. a. in einem Quartettsatz für 3 Violinen und Violoncello. Häusliche Musikanten werden diese bequemen Sätze anziehen, wenn auch immer wieder Originalbesetzung zu empfehlen ist. Eselsbrücken sind auch in der Musik nicht gut. *O. L.*

*

Stefan Frenkel: „Stimmungsbilder aus Kindheitstagen", Op. 2, Suite für zwei Violinen. Verlag Simrock.

Auch einmal etwas anderes als die aus der trockenen Etude herausgewachsenen Duos herkömmlichen Charakters. Das Poetische steckt zum Glück nicht nur in den Überschriften. *A. E.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Für Juni nächsten Jahres ist das *IV. Rheinische Kammermusikfest* geplant, das aus Anlaß der tausendjährigen Jubelfeier der Rheinlande ein besonderes Ereignis werden wird.

— Das für Mitte Juli 1925 geplante *Sächsische Sängerfest* in Dresden wird auf dem Vogelwiesengelände an der Elbe abgehalten werden. Die Stadt baut dafür eine *Kuppelhalle,* die Raum für *20 000 Personen* bietet.

— In *Breslau* ist *eine Gilde schlesischer Tonsetzer* von Hermann Buchal und Gerhard Strecke in Gemeinschaft mit Richard Wetz (Erfurt), Arnold Mendelsohn (Darmstadt) und Alfred Schattmann (Berlin) gegründet worden. Ihr Zweck ist die Förderung schlesischer Musik und schlesischer Tonsetzer.

— *Glucks* komische Oper *Die Pilger von Mekka* hat in Dr. Carl Hagemanns Bearbeitung in Rostock viel Erfolg gehabt.

— *Karl Reineckes* komische Oper Der Gouverneur von Tours hat in Altenburg unter Dr. *Georg Göhlers* Leitung begeisterte Aufnahme gefunden.

— *Wolf-Ferraris* Oratorium La vita nuova (Das neue Leben) hat bei seiner Aufführung in München unter Dr. *Hanns Rohr* (Konzertgesellschaft für Chorgesang) einen tiefen Eindruck hinterlassen.

— Das neugegründete *Bläser-Quintett* des städtischen Orchesters in *Lübeck* gibt im Winter Kammermusikabende mit Werken von A. Klughardt, Th. Blumer, Hans Huber, H. K. Schmidt und Hindemith.

— *Emil Bohnke,* der in Wien zusammen mit *Adolf Busch* konzertierte, hatte mit der Aufführung von Werken von Reger und Beethoven außerordentlichen Erfolg.

— *Ernst Potthoff* (Barmen) hat in Berlin als Pianist sehr starke Beachtung gefunden. Außer Schumann spielte er seine Variationen und Fuge über ein eigenes Thema und elf Variationen über Bachs „Willst du dein Herz mir schenken" von *Hubert Pfeiffer.*

— *Franz v. Hoesslin* bringt in den unter seiner Leitung stehenden Abonnementskonzerten in Dessau an älteren unbekannten Werken: Orchesterstücke von A. und Giov. Gabrieli, Sancta Maria von Monteverdi, Biblische Szenen von Schütz, Kantate „Mein Freund ist mein" von G. Böhm; an zeitgenössischen Werken: Regers Klavierkonzert, Pfitzners Violinkonzert, Mahlers Lied von der Erde, Othmar Schoecks Elegie, Braunfels' Ammenuhr, Hindemiths Nusch-Nuschi-Tänze, Kreneks Violinkonzert (Uraufführung), Orffs Präludium (Uraufführung), Kaminskis Passionsmusik, ferner Strawinskij, Schönberg, W. Grosz, K. Weigl und Respighi.

— Der Kölner Klaviervirtuose *Karl Herm. Pillney* hatte mit Konzerten in Köln, Berlin, Zürich u. a. außerordentliche Erfolge.

— Domkapellmeister *Ottenwälder* (Rottenburg) hat mit seinem Domchor Mozarts Requiem in Hechingen aufgeführt und damit tiefen Eindruck erzielt.

— Die Leipziger Sopranistin *Else Fengler-Winter* hat mit einem modernen Liederabend großen Erfolg bei Publikum und Presse gehabt. Ihr vom gewohnten Geleise stark abweichendes Programm enthielt Lieder von Hans Sachse, Viggo Brodersen, H. K. Schmid, Joseph Haas und Fritz Jürgens.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Die Uraufführung der symphonischen Legende „Himmlische Orgel" von *W. v. Baußnern* hat am 1. Dezember in München unter Generalmusikdirektor Knappertsbusch stattgefunden.

— *Eine neue Messe* des Münchner Komponisten *Walter Harburger* ist in der St. Rupertuskirche unter Hofkapellmeister Josef Ruzeks Leitung zur Uraufführung gekommen.

— Eine Rhapsodie für großes Orchester von *Clemens v. Frankenstein* wurde in Hagen durch Musikdirektor *Weisbach* aus der Taufe gehoben und beifällig aufgenommen.

— Rudolf Schulz-Dornburg wird mit dem städtischen Orchester von Bochum ein *Konzert für Cello mit Orchester* von *Paul Hindemith* als Uraufführung herausbringen.

— Im Freiburger Stadttheater erlebte ein Klavierkonzert in f moll von *J. B. Hilber* unter Leitung von Friedrich Herzfeld seine erfolgreiche Uraufführung. Der Komponist spielte sein Werk selbst.

— Die Gesellschaft für neue Musik Mainz brachte im Laufe des Oktober unter musikalischer Leitung ihres Begründers *Eduard Zuckmayer* eine Reihe von Erst- und Uraufführungen, so die Musik für 7 Saiteninstrumente und Lieder von Rudi Stephan, die „Chinesische Flöte" von Ernst Toch, das Streichquartett Op. 16 von Jarnach, Wellesz, „Geistliches Lied", Lieder mit Flöte von Bruno Stürmer, sowie eine Musik für 4 Hörner von Lothar Windsperger. Als Solisten wirkten erfolgreich Tiny Debüser, die Altistin G. Weinschenk, das neugegründete Quartett des bekannten Geigers Bergmann-Wiesbaden und der Komponist Ernst Toch als Interpret seiner Klavierstücke mit.

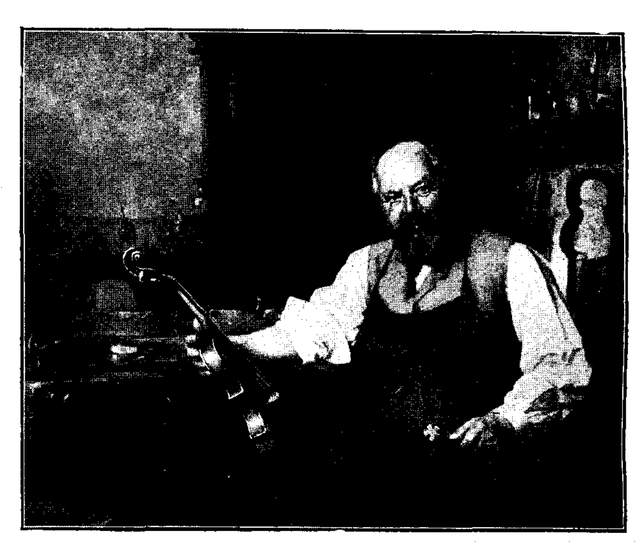
— A cappella-Chöre von *Karl Futterer* kommen in Wien („Sizilianisches Lied") und Graz („Gesang der Harfner" und „Mai", 7stimmig) zur Uraufführung.

— Die reichsdeutsche Uraufführung von *Zemlinskys* komischer Oper „Kleider machen Leute" konnte im Düsseldorfer Stadttheater einen warmen Erfolg verzeichnen, der dem Werk mit seiner feingeistigen, wenn auch nicht ausgesprochen ursprünglichen, raffiniert instrumentierten, aber oft reichlich verdickten Musik wie auch dem nicht ungeschickten Textdichter ein günstiges Zeugnis ausstellte. Die Wiedergabe unter des Intendanten Dr. Beckers szenischer und E. Orchmanns musikalischer Leitung verdiente trotz einiger Ausstellungen berechtigtes Lob.

E. S.

GEDENKTAGE

— Das rühmlich bekannte Stuttgarter Musikinstrumentengeschäft A. Sprenger, Geigenbaumeister, kann auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Es wurde 1824 von Martin Baur gegründet, ging 1865 auf seinen Sohn Adolf Baur über und wurde von dessen Witwe an Anton Sprenger, einen geborenen Mittenwalder, verkauft. Dieser befaßte sich insbesondere mit dem Neubau von Geigen (ein von ihm gebautes Instrument befindet sich in W. Heyers musikhistorischem Museum in Köln) und dem Handel mit alten italienischen Geigen. Als Erfinder der Tonschraube und eines jetzt noch geheim gehaltenen Verfahrens zur Herstellung quintenreiner Saiten hat er sich in der Musikwelt einen Namen gemacht. Er galt als anerkannte Autorität in Fragen des Geigenbaues. Auch der geschäftliche Erfolg belohnte seine Tüchtigkeit, denn der Absatz dehnte sich von Jahr zu Jahr aus. Auch gelang es ihm, für die Ausfuhr nach dem Ausland, insbesondere nach den Vereinigten Staaten von Amerika, wertvolle Verbindungen anzuknüpfen. Daß sich Sprengers Instrumente in der Fachwelt hoher Wertschätzung erfreuten, beweist eine Reihe von Auszeichnungen, die ihnen auf den Ausstellungen in Wittenberg, Ulm, Stuttgart, München, Bologna, London und Turin zuteil wurden. Im Jahre 1897 hat Anton Sprenger sein Geschäft an seinen Sohn Adolf, den derzeitigen Inhaber der Firma, übergeben, der es verstanden hat, den Ruf des väterlichen Geschäfts zu erhalten und zu vermehren. Mit der vom Vater ererbten künstlerischen Anlage verbindet er den Weitblick eines Mannes, der sich in der Welt umgesehen hat. Im Bau neuer Geigen ist er ein anerkannter Meister. Den vom Vater überkommenen Handel mit alten wertvollen Geigen pflegt er mit Verständnis weiter. Daneben hat er, um auch den weniger kaufkräftigen Kreisen entgegenzukommen, den Verkauf billigerer



Der Stuttgarter Geigenbaumeister Anton Sprenger
(Nach einem Gemälde von Huthsteiner)

Geigen und anderer Saiteninstrumente aufgenommen, für deren Bezug ihm die alten Beziehungen zu der weltberühmten Mittenwalder Geigenindustrie zustatten kommen. Seine reiche Erfahrung der Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen, hat er als Mitglied des Prüfungsausschusses für die Fachprüfungen reichlich Gelegenheit, wie er auch als Sachverständiger wiederholt in Anspruch genommen wurde. Als Zeichen öffentlicher Anerkennung wurde ihm im Jahre 1900 der Titel eines Kgl. Hoflieferanten und im Jahre 1905 der Titel eines Kgl. Hofinstrumentenmachers verliehen. Wenn die Firma weniger genannt wird, als es die Vorzüglichkeit ihrer Erzeugnisse verdient, so liegt das daran, daß der Geschäftsinhaber in einer seiner künstlerischen Feinfühligkeit entspringenden Abneigung gegen jede Reklame vielleicht zu weit gegangen ist. Möge die Hundertjahrfeier dem Sprengerschen Geschäft neue Freunde bringen.

*

— Auf ein 80jähriges Bestehen konnte am 9. Dezember der städtische Männergesangverein und Damenchor in *Neuß* (Rheinland) zurückblicken. Die ernste Arbeit des Vereins kann man aus dem Programm für diesen Winter ersehen: Bastien und Bastienne von Mozart, Magd als Herrin von Pergolesi, Glöcklein des Eremiten von Maillart, Oratorium Ruth von Georg Schumann, Paulus von Mendelssohn, Symphoniekonzert des M.-Gladbacher Orchesters unter Generalmusikdirektor Gelbke.

*

— *Carl Häusler, Direktor des Augsburger Stadttheaters*, feierte am 8. November seinen 60. Geburtstag. Der Künstler, der das Institut seit 1903 in verdienstvoller Weise leitet, genießt als Opernregisseur und Organisator einen in Bühnenkreisen weit verbreiteten Ruf. Besonders bekannt ist er als Förderer zahlreicher junger und talentierter Kräfte, denen er von Augsburg aus den Weg selbst an die größten Theater bahnte. *L. U.*

TODESNACHRICHTEN

— In Glogau ist Musikdirektor *Julius Lorenz* (geb. am 1. Okt. 1863 in Hannover) am 1. Oktober gestorben. Mit ihm verliert die Stadt einen führenden, sehr verdienstvollen Musiker.

— In Heidelberg ist am 3. Okt. im Alter von 66 Jahren der geschätzte Musikreferent Dr. *Cl. Schottler* gestorben. Er hat den großen Aufschwung des Heidelberger Musiklebens in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unter Wolfrums Führerschaft miterlebt und ist dabei in der Presse immer mutig für dessen Ideen eingetreten. Dr. *L.*

— In Frankfurt a. M. ist der bekannte Gesangspädagoge *Eduard Bellwidt* gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In der Nationalbücherei in Dresden ist das *Manuskript einer Oper* aufgefunden worden, die *Mozart* als elf- bis zwölfjähriger Knabe komponiert hat. Das Werk soll demnächst an der Wiener Hochschule für Musik seine Uraufführung erfahren.

— Anläßlich des *III. Max-Reger-Festes in Dresden* fand die dritte Mitgliederversammlung der Max-Reger-Gesellschaft (E.V.) statt. Generalmusikdirektor Fritz Busch eröffnete als I. Vorsitzender die Versammlung und erstattete Bericht über die günstige Entwicklung der Gesellschaft im letzten Jahre. Die Mitgliederzahl beträgt 1900. Es bestehen 18 Ortsgruppen, die in eigenen Veranstaltungen der Kunst Regers dienen. Die Schwestergesellschaft in Prag arbeitet in engem Einvernehmen mit der deutschen Reger-Gesellschaft. Die Mitgliederversammlung setzte den Jahresbeitrag für 1925 auf 5 Goldmark fest. Unter mehreren Angeboten für die Veranstaltung des nächsten Reger-Festes wurde Essen als Festort bestimmt.

— Im Verlag *Ernst Eulenburg* (Leipzig) ist eine neue Bearbeitung der *24 Capricen Paganinis* von Florizel v. Reuter erschienen, die sicher großes Interesse erwecken wird.

— *Liga für musikalische Kultur* (e. V.). Der Musikhistoriker Dr. Erich H. Müller hat sein Amt als Generalsekretär der Liga für musikalische Kultur niedergelegt und ist aus dem Direktorium ausgeschieden.

— In dem gerichtlichen Streit zwischen dem *Badischen Landestheater* und *Cortolezis* hat dieser gesiegt. Die Lösung des Vertragsverhältnisses ist aber durch einen Vergleich erzielt worden, wonach Cortolezis als Entschädigung für seine vertragsmäßigen lebenslänglichen Ansprüche sofort 50 000 Mark sowie sein vertragsmäßiges Gehalt bis zum 1. Dezember 1928 erhält. Findet Cortolezis bis 1. September 1928 keine feste Anstellung als Operndirektor, Kapellmeister oder desgl., so steht ihm von diesem Zeitpunkt an als Ruhegehalt 80% des jeweiligen Höchstgehalts der Beamtenklasse XIII zu.

BEMERKUNGEN

— Der Tübinger Musikbrief im 2. Oktoberheft hat durch seine Angriffe unliebsames Aufsehen in Tübingen erregt. Der Schriftleitung ist es bei Berichten in der Mehrzahl der Fälle nicht möglich, die sachlichen Unterlagen nachzuprüfen, die zu den Ausstellungen des Kritikers Anlaß gegeben haben; sie muß sich da in der Regel auf den ihr bekannten oder empfohlenen Berichterstatter verlassen. Wie schwer es oft ist, ein eindeutiges Bild über musikalische Verhältnisse einer Stadt vom Redaktionstisch aus zu bekommen, ahnen wohl die wenigsten; Nachrichten zuverlässiger Persönlichkeiten widersprechen sich da manchmal in krassester Weise. Unsere Erkundigungen im Falle Tübingen haben aber eindeutig ergeben, daß der Bericht mit seinen Angriffen auf bestimmte Persönlichkeiten ein grober Mißgriff war, was wir aufrichtig bedauern. Die Schriftleitung hat sich selbstverständlich sofort nach einem anderen Mitarbeiter umgesehen.

ANTWORTEN

W. K. in S. Sie sind mit zwei Stücken in der *Musikbeilage* nicht einverstanden. Ich könnte mit Hans Sachs seufzen: Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer. Gerne träte ich Ihnen und Ihresgleichen einmal die Arbeit für die Beilage für ein Jahr ab. Nach 3 Monaten schon würden Sie leise weinend wieder abziehen. Die nicht immer taktvollen Briefe von Komponisten, die nicht berücksichtigt werden konnten (12 Beilagen nur sind es und für 120—200 kommt Material zur Prüfung herein!), die ewigen Reklamationen (jeder will zuerst drankommen) würden Ihre schöne Seele zerknicken. Nur ein hartgesottener Schriftleiter und -leider kann das erdulden. Aber zur Sache: Was bezweckt unsere Beilage? Sie will 1. jungen, unbekannten Komponisten in die Öffentlichkeit verhelfen (das gehört zu den vornehmsten Aufgaben dieser Zeitschrift und ist ihr immer als Verdienst angerechnet worden), sie will daneben 2. zum Genuß, zum Vergleich, zum Anreiz Kompositionen schon anerkannter Schaffender bieten (Sie finden eine Reihe der besten Namen), sie will — immer mit dem Gedanken, gute Hausmusik zu bringen — 3. auch durch einige Beilagen einen Einblick in das Schaffen unserer jungen, im Vordergrund des musikalischen Interesses stehenden Komponisten geben (viele Musikfreunde abseits der großen Städte haben diese Erweiterung ihres Gesichtsfeldes lebhaft begrüßt), sie will endlich 4. nicht einseitig immer nur Klavierstücke und Lieder bringen, sondern auch einmal den Liebhabern anderer Instrumente etwas geben. Was haben Sie gegen dieses Programm? Sie könnten es für den kleinen Rahmen (12 Beilagen) für zu weit gesteckt halten. Schön; ich hoffe, bald wieder über 24 Beilagen verfügen zu können. *Allen* kann es auch ein Gott nicht recht machen. Schlagen Sie mir ein Programm (und Stücke) vor, die *Allen* zusagen (selbst denen, die zwar nie Einsicht, dafür aber immer eine Ansicht haben), ich werde dankbar zugreifen. Bis dahin müssen wir hier *ohne* Sie fortfahren die Musikbeilagen mit heißem (und redlichem) Bemühen auszuwählen. Mit *jedem* Stück *jedem* gefallen zu wollen, das geht nicht; dazu ist unser Geschmack auch nicht verwässert genug. Im übrigen gilt eben immer noch: Wat dem enen sin Uhl, is dem annern sin Nachtigall.

*

An unsere Leser!

Der überaus starke und freudige Anklang, den unsere Zeitschrift nach ihrem Wiedererscheinen gefunden hat und der ihr zu den alten Freunden viel neue gewonnen hat, ermöglicht es dem Verlag, den Ausbau weiterauszuführen. Mit diesem Heft erscheinen zum erstenmal wieder die *Kunstbeilagen*, die wie früher einmal im Vierteljahr das künstlerisch ausgeführte Bild eines bedeutenden Musikers bringen. Diese erste Beilage ist *Peter Cornelius* zur Feier seines 100. Geburtstages gewidmet.

*

Zu unseren Bildern. Das Bildmaterial dieses Heftes ist uns in dankenswerter Weise vom Verlag der „Deutschen Musikbücherei", Gustav Bosse, Regensburg, zur Verfügung gestellt worden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Deutsche Musikbücherei

Soeben gelangt zur Ausgabe:

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf die Jahre 1924/25

8° Format, etwa 400 Seiten mit 56 Abbildungen und Kunstbeilagen, einer Faksimilebeilage (unbekannter 7seitiger Brief von Peter Cornelius an Dr. Carl Gille) und mit Notenbeispielen, auf blütenweißem Papier in der Breitkopf-Fraktur gedruckt, in Halbleinenband gebunden, Preis G.-M. 3.—
In geschmackvollem Ganzleinen-Geschenkband G.-M. 4.—

Aus dem Inhalt:

Musikalische Dichtungen:

(Novellen – Märchen – Legenden – Epen u. a.)

Max Jungnickel: „Heimkehr", Wilhelm Matthießen: „Die Schöpfung" „Isolde", Johanna Schopenhauer: „Der neue Orpheus", Karl Söhle: „Aus Sebastian Bach's Lehrjahren", Max Steinitzer: „Pfitzneriade", Hans Teßmer: „Der Feuerreiter" (Imaginäre Rede an Hugo Wolf) Hans Watzlik: „Die Wandlungen des heiligen Sanktulus" (Legende)

Musikalische Aufsätze:

Prof. Dr. Hermann Abert, (Berlin): „Romantisches in Mozart's und Beethoven's Opern", Dr. Karl Blessinger, (München): „Die romantischen Elemente in den Opern Franz Schubert's", Heinrich Burkard: (Donaueschingen): „Biedermeier der Opernromantik", Paul Ehlers, (München): Romantik in den nachwagnerischen Musikdramen", Max Hehemann, (Essen): „Richard Wagner als Romantiker", Dr. Hugo Holle, (Stuttgart): „Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms", Dr. Erwin Kroll, (Frankfurt a. M.): E. T. A. Hoffmann's Opern. (Mit einem Klavier-Auszug des Vorspiels zum 2. Akte der Oper „Aurora". Prof. Dr. Paul Marsop (Rom): „Bühnennacht und Bühnenhaus", Dr. Ludwig Karl Mayer, (München): „Spohr und sein Faust", Dr. Max Steinitzer, (Leipzig): „Heinrich Marschner als Romantiker", Dr. Eugen Thari, (Dresden): „Carl Maria von Weber" (Mit 5 Bühnenbildern der Nürnberger „Freischütz"-Inszenierung von Hans Wildermann.)

Wildermanniana:

Hans Wildermann: „Orphika", Eine apollinische Transformation in zehn Zeichnungen mit einem Briefe des Künstlers. Ferner 35 weitere Zeichnungen, Radierungen, Gemälde, Plastiken und Bühnenentwürfe des Künstlers in Abbildungen oder Kunstbeilagen.

Sonstiges:

Dr. Georg Kinsky, (Cöln): „Ein unbekannter Brief von Peter Cornelius", (Mit Faksimilebeilage des 7seitigen Briefes), Prof. Dr. Arthur Seidl, (Dessau): „Anton Bruckner und ein deutscher Arbeitsmann", (Ein Briefwechsel, herausgegeben zum Gedenkjahr 1924), Wilhelm Treichlinger, (Wien): „Theater" Mit 11 Abbildungen), Dr. Hermann Zilcher, (Würzburg): „Erinnerungen an Richard Dehmel" (Mit einem Dehmel-Bildnis Hans Wildermanns).

Gedichte, Sinnsprüche, Tagebuchblätter:

Abraham a Santa Clara – Peter Cornelius – Emanuel Geibel – Franz Grillparzer – Friedrich Hebbel – Ernst Ludwig Schellenberg – Arthur Schopenhauer – Robert Schumann.

Der neue Jahrgang des „Almanach der Deutschen Musikbücherei" ist durch seinen besonders reichen Inhalt und durch seine hervorragende prächtige Ausstattung das schönste Geschenkbuch für jeden Musikliebhaber.

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung.

Gustav Bosse · Verlag · Regensburg

Hermann Kretzschmar

Führer durch den Konzertsaal

3 Bände
In Halbfr. 60 R.-M., in Halbl. 42 R.-M., geh. 36 R.-M.
Band I. Sinfonie und Suite, geb. 20 R.-M., geh. 16 R.-M.
Band I/1. Kirchliche Werke, geb. 15 R.-M, geh. 12 R.-M
Band II/2. Oratorien u. weltl. Chorwerke, geb. 15 R.-M. geh. 12 R.-M.

*

Die Erläuterungen dieses Führers umfassen die hauptsächlichste noch heute in den Konzertplänen zu findende Literatur von der Zeit Bachs und der vorbachischen Zeit an über Haydn, Mozart, Beethoven, die Romantiker um Schumann und Mendelssohn bis in die neuere Musik hinein. Das stilistisch meisterliche Werk, dazu bestimmt, anzuregen, in die seelischen Intimitäten des Künstlers hineinzuleuchten und die Zusammenhänge mit der Zeit in ihren jeweils besonderen musikalischen Verhältnissen und geistigen Strömungen aufzudecken, erfreut sich noch heute trotz der unvermeidlich aufgetretenen Nachahmer der besonderen Achtung des Historikers, Musikers und Konzertpublikums.

Verlag

Breitkopf & Härtel, Leipzig/Berlin



Kunstwerkstätte für Geigenbau und Reparaturen

Spezialität:
Quintenreine Saiten eigener Herstellung
Gegründet 1821.

A. Sprenger, Stuttgart
Geigenbaumeister

Fernspr. 239 62 — Hospitalstr. 23

Mehrere Tausend

DRUCKSTÖCKE

(scharf druckende Galvanos) von Porträts, darstellend

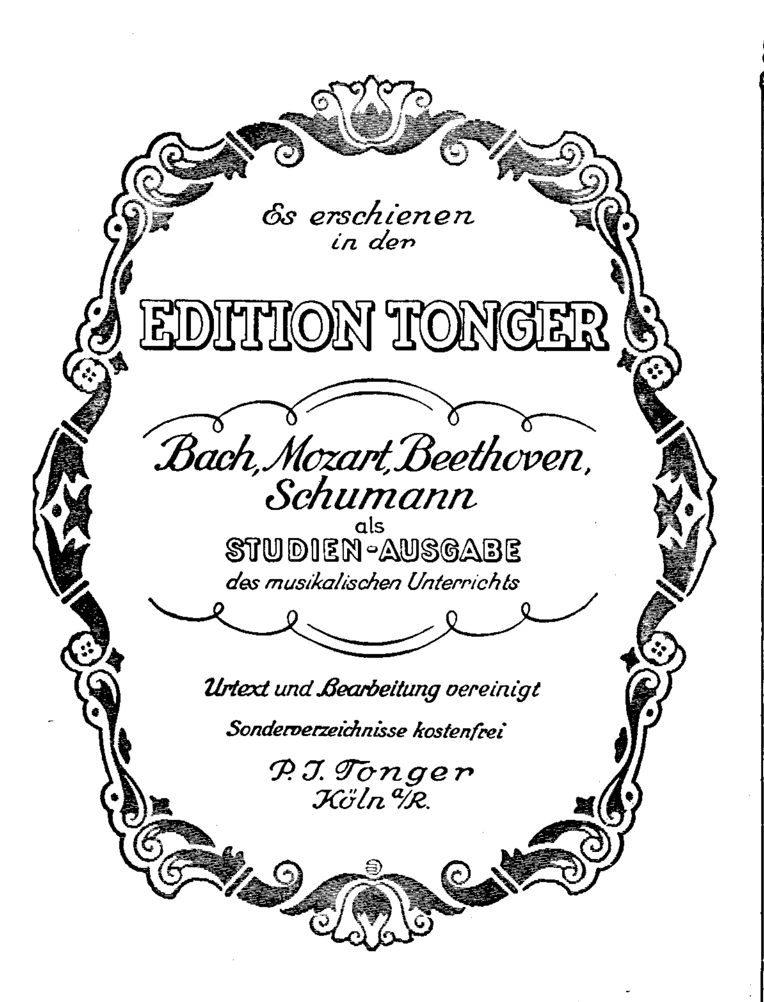
Komponisten, Dirigenten, Sänger, Sängerinnen

der Vergangenheit und Gegenwart, ferner Gedenkstätten, Denkmäler, Handschriften usw. berühmter Komponisten

liefert zu mässigem Preis

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart



EDM. PARLOW

Praktischer Lehrgang des Klavierspiels

Kompl. Mark 5.— n.,
Geb. Mark 6.50 n.,
4 Hefte je Mk. 1.50 n.

Vorzüge der Schule aus Gutachten:

Aus und für die Praxis geschrieben.
Gewissenhaft gearbeitet.
Die maßgebendste und faßlichste Schule.
Nicht so trocken, wie die meisten Schulen.

Verlag von C. F. Kahnt
Leipzig, Nürnbergerstr. 27

Deutsche Musikbücherei

Zum 100. Geburtstag von

Peter Cornelius

am 24. Dezember 1924

*

Band 46 und 47

Peter Cornelius

der Wort- und Tondichter

Eine intime Biographie
Mit zahlreichen Bildbeilagen in 2 Bänden von

Prof. Carl Maria Cornelius

Band 1:

Von Mainz bis Weimar

Gebunden in guten Pappband G.-M. 4.–

Band 2:

Wien und München

Gebunden in guten Pappband G.-M. 4.–
In schönem Ganzleinen-Geschenkband geb. jeder Band G.-M. 1.– mehr

In diesem Werke legt der Sohn des großen Dichterkomponisten der musikalischen Welt die authentische Biographie über Werden, Leben und Schaffen seines Vaters vor. Das Werk ist aber auch berufen, weit über musikalische Kreise hinaus als Lebensdokument einer feingestimmten Künstlerseele, als Geschichte einer echt deutschen Künstlerfamilie hohes Interesse und warme Anteilnahme wachzurufen. Zugleich mit Peter Cornelius wird hier der große Kreis der Schaffenden aus der Zeit deutscher Romantik wieder lebendig; Liszt, Wagner, Berlioz und die vielen anderen jener großen Epoche treten in ihren zahlreichen Wechselbeziehungen zu dem Dichterkomponisten Peter Cornelius in Erscheinung. So entstand hier ein Werk von monumentaler Bedeutung, berufen in der deutschen Musikliteratur einen ersten Platz einzunehmen.

*

Vorrätig
in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

Gustav Bosse · Verlag · Regensburg

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 7

Sendschreiben / Von Karl Holl (Frankfurt)

Ihr Freunde!

„Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not" — so hat vor über dreißig Jahren Karl Henckell gerufen; und Richard Strauß hat seinem Ruf tönende Flügel geliehen. Und der gleiche Karl Henckell hat samt dem gleichen Richard Strauß zehn Jahre später das „Lied des Steinklopfers" in die Welt gesendet; des Steinklopfers, der den „harten Plocken" bearbeitet „fürs Vaterland". Zwischendurch aber hat derselbe Strauß mit dem von ihm neu entdeckten Richard Dehmel den „Arbeitsmann" zum Singen gebracht; mit dem Kehrreim „nur Zeit". Hatte es um 1890 bei allem Sinn für die äußere Gewalt der Zeit noch geklungen: „ruhe, meine Seele, und vergiß, was dich bedroht", so traten fünf bis zehn Jahre später schon die inneren Gewalten des Geschehens ans Licht; vor Auge und Ohr. Und dann ist nach weiteren zehn bis vierzehn Jahren die große Götterdämmerung am Himmel aufgelodert und hat alles bis dahin Gewordene beleckt, durchglüht und durchleuchtet.

Halten wir den Krieg nicht für ein willkürliches Ereignis, das nur die Politiker, nicht aber den Künstler angehe! Nehmen wir ihn auch für uns, für unser Dasein und für unsere Kunst, als ein großes Schicksal, dem nachzuforschen, nachzuleben wir verpflichtet sind, wenn wir überhaupt noch eine Zukunft wollen. Vier Jahre hat das blutige Gericht der Materie gedauert; zehn Jahre haben sich seit dem Ausbruch, sechs seit dem Ende des realen Waffenstreites erfüllt. Doch der geistige Kampf ist noch nicht beendet; er hebt erst recht an und wird nach Menschen-Voraussicht, wie stets bisher, dem äußeren Ringen erst allmählich folgen und zu seiner Durchführung nicht Jahre, sondern Jahrzehnte erfordern. Was dort der Mut von Stunden, Tagen, Monaten war, wird hier den Mut ganzer Lebensabschnitte und ganzer Lebensarbeiten bedeuten; bei uns wie bei allen anderen Betroffenen. Halten wir uns deshalb Blick und Hand frei; rückwärts wie vorwärts!

Achtet, ehret, liebet das Vergangene, soweit es die Glut der Ereignisse überstanden hat und sofern es, umgeschmolzen in ihr, neuen Ausdruck, neuen Symbolwert für uns gewonnen hat. Aber betrauert auch nicht haltlos die Schönheit und Sorglosigkeit der Vergangenheit! Bedenkt, wie vieles, das Ihr für feuerfest gehalten, in jenem Brande wie Papier aufgeflackert und zu Asche geworden ist. Werke und Erscheinungen, um die wir in der Sattheit ernsthaft bemüht waren, sind in Augenblicken der Not und des Drangs einfach in uns ausgelöscht worden. Andere, die wir nicht beachteten, be- und ihre oder bekrittelten, haben uns plötzlich ergriffen lächelten Wurzeln tiefer in uns gegraben. Und als unser Volksheer seine Fahnen, gesenkt aber makellos, nach Hause trug, da hat wohl auch mancher von euch in dem beredten Schweigen der Pauken und Trompeten aus Wunsch oder Hellhörigkeit das ferne Klingen von Ambossen vernommen, das mindestens für neue Arbeit, wenn auch nicht schon für neue Schöpfung zeugte.

Arbeit ins Blaue hinein? Wir hatten, wir haben sie nicht nötig. Denn der Unterbau unserer Kultur, unserer Kunst steht fest; seit fünfzig, hundert und aberhundert Jahren. Die Säulen Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, tragen noch; Händel ist neu erkannt, Wagner neu gewonnen, Bruckner erst richtig geschaut worden; Altmeister der Polyphonie haben nach langem Schweigen den Mund geöffnet. Nein, Arbeit, die auf der Unterlage des gewesenen und noch lebendigen Großen eine neue Plattform für künftiges, keimendes Großes herstellt!

Wir stecken noch mitten darin; sind noch mit der Beschaffung der Bausteine und mit der Zubereitung der Mauersplisse beschäftigt.

Baumeister, Kärrner und Handlanger sind erschienen; doch nicht immer ohne Hintergedanken. Es gibt Spekulanten auf „Tradition" und auf „letzte Neuheit", auf „National" und „International", auf „Impression" und „Expression". Und die große Trommel der politischen Parteien und der geschäftstüchtigen Verleger gibt zu ihren Reklamerufen den Tusch dazu. Sollen wir uns von diesem Dröhnen dumm und taub machen lassen? Sollen wir uns enttäuscht oder verärgert von der Mitarbeit zurückziehen? Nein, Freunde! ihr würdet der Dreistigkeit und der Beschränktheit weichen. Und ihr würdet *den* Bauleuten Unrecht tun, die mit größerem oder kleinerem Genie, meinetwegen auch mit gar keinem, aber doch jedenfalls mit dem Gebot der Stunde im Herzen, an der Arbeit sind und den neuen Bau, den neuen Weg suchen. Ihr braucht deshalb noch lange nicht das „Alles Verstehen" und „Alles Verzeihen" zu eurem Wahlspruch zu machen. Ganz im Gegenteil: Reibung, Auseinandersetzung, Widerspruch sind notwendig und fruchtbar. Aber eine Reibung, ein Widerspruch, eine Auseinandersetzung, die aus der Sache, aus deren Wesen und nicht aus einer äußeren Beziehung oder Geste kommen. Was aber, so fragt ihr, gibt es für Kriterien, die uns dazu dienten, das Wesen eines künstlerischen Versuches,

einer künstlerischen Leistung zu prüfen? Ich antworte euch ganz einfach: das Handwerkliche und das Menschliche. Dabei ist in keinem Falle etwa die Schablone, sondern jeweils nur der Begriff als solcher gemeint. Beide, Handwerk und Menschenausdruck, müssen nach ihrer Eigenheit, Gesetzmäßigkeit und Tragweite eingeschätzt, beide als Multiplikationsfaktoren des künstlerischen Ergebnisses auf ihre Proportionalität hin untersucht werden. Je mehr sie für sich bedeuten, je mehr sie einander entsprechen, desto mehr erhöht sich die Potentialität oder sagen wir hier ruhig: die Potenz, die seelische Zeugungskraft ihrer Gemeinschaft. Dabei können innerhalb dieser Teilkräfte natürliche Beschränkungen, wie sie aus Tradition und Rasse sich ergeben, mit entsprechenden Vorzügen in ein Ausgleichsverhältnis treten.

An handwerklichem Können hat es bei uns, auch im Deutschland des Geistes, nie gefehlt. Fehlt es auch jetzt nicht. Es hapert aber vielfach am Menschlichen; will sagen an einem Menschentum, das die seelischen Grundkräfte, auf die allein es in der begriffsfernen Musik ankommt, so stark und unverfälscht ausströmt, daß die Sphäre der privaten Lebenshaltung verlassen und die gemeinmenschlichen Schicksales erreicht wird, mag diese nun von ihrer ernsten oder heiteren Seite oder von beiden zugleich erfaßt und klanglich widergespiegelt werden. Solches Menschentum ist aber nur denkbar, wenn die doppelte Verankerung des Menschen zwischen Tier und Gott deutlich erkannt und vom schöpferischen Menschen freiwillig und nachdrücklich verwirklicht worden ist. Deshalb braucht einer beileibe nicht „Weltanschauung" in Tönen zu dozieren; er kann sogar, wenn ihm das liegt, ruhig auch mit Shimmy und Foxtrott jonglieren, wenn er nur weiß, was er tut, nur tut, was er wirklich fühlt, und es in einer Form tut, die der Absicht unzweideutigen Ausdruck gibt. Ebenso ist's um die Probleme der tonalen und linearen Formung bestellt. Herz und Hirn müssen beim Schaffensakt zusammengehen, ihre „Koppelung" allein ergibt erst die rechte innere und äußere Registrierung, deren der Schaffende bedarf, um sich den Menschen verständlich zu machen. Aber sie müssen vorhanden sein, müssen unverkümmert eingesetzt werden können.

Damit aber gelangen wir zu unserem Ausgangspunkt zurück: „Diese Zeiten sind gewaltig, setzen Herz und Hirn in Not". Henckell knüpfte daran sein: ruhe, ruhe, meine Seele, und vergiß, was dich bedroht. Wir aber wollen, müssen, wenn uns unsere Kunst lieb ist, variieren: *wache* und *bedenk*, was dich bedroht. Aber nicht in Negation, in *Abwehr* des Neuen und des Fremden aus unsachlicher Einstellung heraus, sondern in positiver, sachlicher *Mitarbeit* an uns und den Mitstrebenden, ohne Hemmungen einer nachhinkenden Vergangenheitsästhetik und mit wohlweislicher Bekämpfung aller Parteibrillenschlangen. Henckell und Strauß haben damals Morgenluft gewittert, doch ist ihnen ein weiteres Erleben der Entwicklung kaum vergönnt gewesen. Wir stehen heute mitten in den Frühnebeln dieses Morgens. Wir sehen noch kein Ziel, aber wir fühlen uns zur Arbeit gedrungen und hören deutlich die Arbeitstöne der anderen. Wo so viel Wille da ist, muß auch ein Weg sein. Den zu finden brauchen wir nur eines: nur Zeit! In diesem Sinne euch Freunden ein Prosit 1925!

Hugo Wolf und der Tübinger Kreis

Kleine Ergänzungen aus unveröffentlichtem Briefmaterial und aus persönlicher Erinnerung

Die gedruckte Ausgabe von Hugo Wolfs Briefen an Emil Kauffmann[1] müßte bei einer etwaigen neuen Auflage mit den in meinem Besitz befindlichen Originalen genau verglichen werden, um auf Korrektheit im philologischen Sinn Anspruch machen zu können. Vorläufig möchte ich die wichtigsten Lücken, die gelassen sind, in folgendem ausfüllen, da sie heute, zwanzig Jahre nach Wolfs Tod, durch persönliche Rücksichten nicht mehr gerechtfertigt erscheinen.

1890, Brief VIII (S. 24): Sollte Ihnen Liliencron seinen neuesten Band Gedichte zugesendet haben, so rathe ich Ihnen denselben nicht zu lesen, da Sie, außer dem Gedicht auf meine Wenigkeit, kaum etwas finden werden, was Ihnen eine gute Meinung über die Fähigkeiten Liliencrons beibringen sollte. In der That gehört die letzte Sammlung „Der Haidegänger" zu dem schwächsten und zugleich abstoßendsten, brutalsten, was aus Liliencrons Feder geflossen und sind die zwei andern Bände Gedichte diesem letzteren weit vorzuziehen. —

1891, Brief XIV (S. 35): Ich habe mich mit aller Macht in die Zeit der Völkerwanderung zurückversetzt, wie sie Scheffel in seinem Romane zu schildern versuchte. Auf diesem kühnen Felsensitze horstete also einst die stolze Frau Hadwig! Glückliches u. doch unglückliches Weib!

1891, Brief XIX (S. 49 u. 50): [An Emma Kauffmann]

1. (—), das Prof. F. aus Tübingen mir zuzuschicken das Malheur hatte. Ich sage Malheur, denn (—)

2. (—) und kann mich nur nicht genug wundern, daß der Herr Prof. so elendes Zeug mir empfehlen konnte. (Z. 4 v. u. lies: Manderlbogenfiguren).

3. Noch einmal, ich begreife den Herren Professor *nicht*. —

1892, Brief XXX (S. 77): Mich ekelt diese Bande.

1892, Brief XXVII (S. 69): Übrigens war Lessmann nicht im mindesten berechtigt zu behaupten, daß „ganz gewiß auch vieles übel gerathen, daß es mehr beim Wollen als beim Können geblieben" und so weiter des Unsinns. Leßmann, den ich bei Weingartner in Berlin kennen lernte gestand mir selber, daß er *keine* Note von mir angesehen, wohl aber verschiedentliche Urtheile über meine Sachen gehört habe. Wie also kann so 'n Lump

[1] E. Kauffmanns Briefe an H. Wolf sind nach Bericht aus Wien ebenso wie die meisten sonstigen Briefe an ihn von Wolf vernichtet worden.

sich erfrechen über eine ihm gänzlich unbekannte Sache abzuurtheilen! Wahrlich, man muß eben Recensent sein, um sich dergleichen zu erlauben. Übrigens machte mir Leßmann den Eindruck eines höchst mediocren Kopfes, wie denn auch sein kritisches Wischiwaschi darnach ist. Zu bedauern ist es nur, daß auch die andern Kritiker in puncto Intelligenz, Wissen und Urtheilskraft so viel wie Alles zu wünschen übrig lassen. Sie haben mich zwar größtentheils gut behandelt, — aber Esel sind sie doch — ich kann mir nicht helfen. —

1892, Brief XXXI (S. 78): Und Ferd. Jäger? — so werden Sie fragen. Nun, der wird meinen Kohl auch nicht fett machen. Abgesehen von der zunehmenden Hinfälligkeit seiner stimmlichen Mittel und dem daraus entspringenden Größenwahn von der Bedeutung seiner Leistungsfähigkeit, wodurch ein persönlicher Verkehr wesentlich erschwert wird, erfreut sich Jäger einer besonderen Unbeliebtheit in Berlin, die er sich gelegentlich eines Gastspieles an der Berliner Oper zugezogen. Man räth mir dringend ab gemeinschaftliche Sache mit Jäger zu machen, ein Rath, dem ich um so lieber zuneige, als ja auch ein persönlicher Verkehr mit diesem Herren nicht gerade zu meinen vergnügtesten Erlebnissen zählt.

1892, Brief XXXI (S. 80): Ich habe die Sammlung an Schott um 1000 Mk. verkauft, um auf solche Weise sein Interesse an dem Vertrieb meiner Sachen zu erhöhen. Hoffentlich wird sich dieses Opfer seinerzeit in anderweitiger Weise verzinsen und es mir ermöglichen höhere Preise zu stellen.

1892, Brief XXXII (S. 81): Soeben bringt mir der Bote einen Brief aus Tübingen. Welche Freude! Ich ersehe daraus, daß Sie über die neueste Wendung der Dinge noch nicht unterrichtet sind. Davon sollen Sie nun gleich das Nöthige erfahren. Zuvörderst benachrichtige ich Sie, daß ich meine Pläne auf Berlin fallen gelassen und daß ich in Wien bleiben werde. Die Veranlassung hierzu bot mir der Sänger van Dyck, mit dem ich seit einigen Wochen correpetiere. Sie müssen nämlich wissen, daß van Dyck heutzutage als eine Berühmtheit allerersten Ranges gilt, daß es mir mithin nicht gleichgültig sein konnte, zu diesem Künstler in Beziehungen zu treten. Obschon sich sonderbarer Weise bis zur Stunde noch keine passende Gelegenheit gefunden mit ihm über meine Angelegenheiten zu conferieren, gebe ich mich doch zuversichtlich der Hoffnung hin, dereinst Capital (im künstlerischen Sinne natürlich) aus ihm zu schlagen. Wenn es mir gelingen sollte van Dyck für meine Sachen ernstlich zu interessieren, dann bin ich sozusagen ein gemachter Mann. Ich muß aber dabei äußerst vorsichtig zu Werke gehen, um jeden Verdacht zu vermeiden, der auf mein egoistisches Vorhaben fallen könnte, denn diese verfluchten Herrn Tenoristen sind unberechenbar in ihrer wahnsinnigen Eitelkeit und dabei rachsüchtig, wie ein Corsicaner. Einstweilen bin ich noch damit beschäftigt Minen zu legen, die aber nicht früher, als im richtigsten Momente platzen sollen. Sie staunen über meine diplomatischen Fähigkeiten? Ach, warten wir nur erst den Erfolg ab; ich fürchte trotz allem, daß ich zum Diplomaten nicht geboren bin. Sie werden die Situation sofort begreifen, wenn ich Ihnen sage, daß van Dycks beste Freunde meine grimmigsten Gegner sind. Da heißt es immer auf der Hut sein. Glücklicherweise ist ihm meine Persönlichkeit sympathisch und weiß er mich auch als Correpetitor zu schätzen. Die Hauptsache aber ist und bleibt, wie er sich dem Componisten gegenüber verhalten wird; darüber aber ist aus ihm absolut nichts herauszubekommen. Aber er soll mir schon das Reden lernen und, so Gott will, auch noch das Singen. Aber Zeit, Vorsicht und Geduld!

1893, Brief XXXIII (S. 86): Und nun schließe ich mit der angenehmen Nachricht, daß v. Dyck bereits sämtliche Lieder von mir besitzt und auch singen wird.

1893, Brief XXXIV (S. 89): Erstens hat er wenig Interesse für meine Sachen, dann interessiert ihn überhaupt nur das Opernsingen u. z. das gut bezahlte, sehr einträgliche Opernsingen.

1893, Brief XXXVI (S. 95): Einstweilen beschäftigt mich eine sehr moralphilosophische Lectüre „Der Einzige und sein Eigenthum“ von Max Stierner, der schon vor 50 Jahren (das Buch erschien 1844) die Philosophie Nietzsches vom Egoismus und der Umwerthung aller moralischen Werthe in ein System gebracht. Stierner ist ein scharfer Denker und ein äußerst spitzfindiger Kopf, aber Nietzsche ist doch ungleich freier, historischer und vor allem in der bezaubernden Diction den andern weit über. Sein Buch „Zur Genealogie der Moral“ dürfte wohl das Bedeutendste sein was über diesen schwierigen und heiklen Gegenstand überhaupt geschrieben wurde. Indessen scheinen mir seine radicalen Ansichten geradezu utopisch zu sein und es dürfte schwer halten ein Geschlecht von „Übermenschen“ im Nietzscheschen Sinne heranzuzüchten. Die Idee ist jedenfalls großartig und die Art ihrer Begründung läßt wohl kaum einen Widerspruch zu, trotzdem die Wissenschaft sie zu bekämpfen eifrigst bemüht ist.

1893, Brief XLII (S. 113): Der Wiener-Wagnerverein.

1893, Brief XLII (S. 114): Glücklicherweise geht der Wiener Wagner-Verein seiner Auflösung oder vielmehr seiner wahren Bestimmung entgegen, indem er tiefer und tiefer auf das Niveau der Liedertafel herabsinkt.

1893, Brief XLIV (S. 118): siehe Fulda mit seinem Talisman.

1894, Brief XLV (S. 121): weder vom Dirigenten, noch von den Sängern, noch vom Publikum.

1894, Brief XLIX (S. 129): Ihr Schweigen habe ich ganz und gar nicht mißverstanden. Es war so beredt, daß es der Worte wahrlich nicht bedurft hatte. Seien Sie dafür herzlichst bedankt. „Wir“ tragen uns jetzt mit großen Plänen herum. Sie [1] will die Bühne verlassen, um einzig und allein nur der Verbreitung meiner Lieder zu leben. Wir haben daher beschlossen ins Goldland nach Amerika zu reisen, um auf der sichern Basis von Dollars uns eine solide Existenz zu gründen. Bereits habe ich die ersten Schritte gethan und an einen einflußreichen Impresario nach Boston geschrieben. Der Erfolg wird allerdings noch abzuwarten sein.

> Wollest mit Freuden und wollest mit Leiden
> Mich nicht überschütten!
> Doch in der Mitten liegt holdes Bescheiden.

1894, Brief LI (S. 133): vermuthlich von Otto Neitzel, in der Cölnischen Zeitung.

1895, Brief LV (S. 145): Perchtoldsdorf.

1895, Brief LV (S. 147): Trotz wiederholter dringender Mahnungen war Schott noch immer nicht zur Herausgabe des Klavierauszuges des Hymnus zu bewegen, obgleich die ersten Correcturbogen von dem ungefähr 10 Seiten umfassenden Werkchen schon im Oktober abgeliefert wurden. Als Ursache dieser Verzögerung wird Krankheit *eines* Stechers vorgeschützt!!! Ist das nicht heiter?

1897, Brief LXXIV (S. 182): — Schändlich genug —

ebenda: da er — natürlich! — zu arm ist, um sich ein Exemplar anzuschaffen und mein Verleger sich weigerte ihm ein Freiexemplar zu geben.

1898, Brief LXXVI (S. 187): (—) meinen beiden Reisebegleiterinnen, Frau Köchert u. (—)

1898, Brief LXXVII (S. 188): (—) an Frau Köchert (—)

1898, Brief LXXVII (S. 189): (—) auch von Frau Köchert (—).

Diesen Ergänzungen mögen einige kleine Erinnerungen in bunter Reihe folgen.

---

[1] Frida Zerny.

Bei seinen drei Tübinger Besuchen wohnte Wolf bei meinem Schwiegervater Kauffmann, Neckarhalde 60, im zweiten Stock. Den Haushalt fand er für seine Bedürfnisse nur in einem Punkt ergänzungsbedürftig: er brachte selbst ein großes, niederes zusammenlegbares Lederbecken mit, das er „Schoff" nannte und in dem er sich jeden Morgen kalt abzuwaschen pflegte. Mit den Klavierverhältnissen war er nicht ganz zufrieden. Auf meinem Pianino wollte er bei seiner Abneigung gegen diese Instrumente [1] überhaupt nicht spielen, und an dem etwas ältlichen Schiedmayer-Flügel Kauffmanns fand er allerlei auszusetzen; Hugo Faißt in seiner Großherzigkeit hat dann für Wolf und Kauffmann gleichermaßen gesorgt, indem er diesem zu Weihnachten einen prächtigen Bechstein-Flügel schenkte; auf diesem hatte ich bei Wolfs drittem Besuch die Freude, die beiden ersten Sätze von Bruckners VIII. Symphonie mit ihm als Secondo spielen zu dürfen.

Am ungetrübtesten war Wolfs Stimmung, wenn er mit Kauffmann und seinem Kreis allein zusammen war, zumal, wenn er seine Lieder vor diesen Vertrautesten am Klavier vorführte. Einführende Besprechungen geschichtlicher oder stilkritischer Art, vorbereitende Analysen u. dergl., womit man jetzt unmusikalischen Menschen dazu hilft, höchst klug über Musik reden zu können, gab es da nicht, weder wenn er seine eigenen noch wenn er Bruckners Kompositionen spielte. In seiner unmittelbaren, persönlichsten Wiedergabe lag der Zauber, dem niemand widerstehen konnte. Nie und nirgends sonst habe ich das „Credo ut intelligam" so bezwingend erlebt wie in diesen Weihestunden. Traten Unbekannte hinzu, so war es, als schauderte er vor dem Gedanken, sein Innerstes etwa der bloßen Neugier öffnen zu sollen. Am meisten trat das bei seinem zweiten Besuch hervor. Aus seinem Verhalten und seinen Reden vor der „musikalischen Akademie bei Kauffmann" [2] im April 1891 ging hervor, daß ihn im Hinblick auf die bevorstehende Veranstaltung der Gedanke quälte, mit Leuten in Berührung gebracht zu werden, die sich durch Reichtum und Adel als Bevorzugte fühlten. Als ich morgens bei ihm eintrat, fand ich ihn am Flügel wie versunken in eine schlichte Weise, die er mit besonderer Innigkeit vortrug. „Kennen Sie das?" rief er mir zu — „Lortzing". Es war die schöne Stelle aus dem ersten Finale des „Waffenschmied" — „Reichtum allein tut's nicht auf Erden". In anderem Zusammenhang erzählte er mit Ingrimm von Zurücksetzungen bei der Tischordnung und Bedienung, die er in vornehmen Wiener Häusern über sich ergehen lassen müssen. Geflissentlich nahm er in das Programm für den Abend Philinens Spottlied auf den Adel auf und trug es lesend und singend in hervorgehoben ironischem Ton vor. Besonders übel behandelte er dann im Gespräch den guten Professor, den er ohne allen Grund im Verdacht hatte adelsstolz zu sein. Als dieser in bestem Willen ihm als Stoff für eine komische Oper den „Meisterdieb" empfahl [1] und ihm die Fabel etwas ausgiebig erzählte, fuhr er auf: „wenn die Geschichte so langweilig ist wie die Art, in der Sie mir sie erzählen, will ich nichts davon wissen." Und als derselbe Herr ihm seinen Freund Scheidemantel als Sänger empfehlen wollte, schnitt er alles weitere ab mit der Bemerkung, daß die Sänger alle nichts taugten. Übrigens konnte er gelegentlich auch seine nächsten Freunde vor den Kopf stoßen. Als ich zu dem Stuttgarter Wolf-Konzert im Februar 1894 kam, war H. Faißt auf dem Bahnhof, schwer verstimmt über Wolf. Er erzählte mir, wie er sich tage- und wochenlang abgearbeitet habe, um das Konzert vorzubereiten, und als er Wolf davon erzählt und beigefügt habe, er sei jetzt sehr müde, habe dieser gesagt: „Sie müd? von *was* denn?" Dagegen ein Beweis zartester Rücksicht. Beim dritten Besuch in Tübingen war seine Begleiterin Frida Zimmer-Zerny, von deren Gesang und Persönlichkeit er damals ganz hingenommen war — er las im Familienkreis abends bei Kauffmann Gedichte von ihr (ein schönes und eigenartiges Gedicht auf ihren kürzlich verstorbenen Vater ist mir noch in deutlicher Erinnerung) mit innigem Ausdruck vor. Am folgenden Morgen war Matinee, bei der Wolf als Begleiter von Frl. Zerny und Herrn Diezel tätig war. Ich ging mit ihm zum Konzertlokal im Museum, etwas verspätet. Wie wir eintraten, fiel sein erster Blick auf Frl. Zerny. Mit den Worten: „Die hat ja kein Bouquet! Kommen Sie, zeigen Sie mir einen Blumenladen," drehte er mit mir um, und im Laufschritt ging's hin und zurück. Das Publikum mußte einstweilen warten. Gegen Tenöre war Wolf leicht mißtrauisch, und so hatte er auch gegen Diezel damals den Verdacht, daß er zum Sentimentalen neige — „der scheint mir zu den Säuslern zu gehören," sagte er, und seine Verstimmung wirkte sich dahin aus, daß er im Ärger, um jedes Schleppen des Sängers zu verhindern, Diezels erstes Lied, den „Blumengruß", viel zu schnell begleitete.

In den Gesprächen mit Wolf überraschte seine außerordentliche Belesenheit in aller schönen Literatur und sein sicheres und scharf geprägtes Urteil. Vorwiegend sprach man natürlich von Musik, und meistens von der neuesten. Auf die Klassiker kam man selten; Händel wurde einmal gestreift, wobei Wolf bemerkte, daß er sich in einer Aufführung des „Messias" wirklich „gemopst" habe. Stark betont war seine Wagner-Gläubigkeit. Als ich ihn in Anbetracht seiner rückhaltlosen Verehrung für Bruckner fragte, wie denn die Wagnerianer diese neue Blüte der reinen Instrumentalmusik

[1] E. Decsey, Hugo Wolf 3, 51.

[2] E. Decsey 3, 77.

[1] Briefe an Kauffmann S. 49.

von ihren Grundsätzen aus rechtfertigen wollten, verwies er einfach auf Wagners Schriften, wo über diese Fragen das Abschließende gesagt sei. Als auf Cornelius die Rede kam, zeigte er Sympathie, fand aber, im „Barbier von Bagdad" sei der Text besser als die Musik. Sehr warm sprach er über Lortzing. Im übrigen fehlte es doch nicht an Beweisen dafür, daß er praktisch weit entfernt war, ein Doktrinär des Wagnerianismus zu sein. Er hatte ein unbeirrbares Gefühl für die Musik, die *Leben* hat, mochte sie nun in die Schablone eines Systems passen oder nicht. Viel sprach er in diesem Sinn von französischer Musik. Dabei spielte der von Wagner etwas schlecht behandelte Auber eine große Rolle. Dessen „Schwarzer Domino" schien ein Lieblingsstück Wolfs zu sein, und er freute sich, daß ich hierin ganz mit ihm übereinstimmte; wie schön fromm das Schlußstück dieser Oper sei, hob er besonders hervor. Von zwei neueren Franzosen führte er uns Proben aus dem Gedächtnis am Klavier vor — ein Stück aus Délibes' „Coppelia" und, mit dämonischer Steigerung, die Zigeunermusik aus Bizets „Mädchen von Perth", die man als Zwischenaktsmusik bei Aufführungen der „Carmen" einzulegen pflegt. Sehr warm empfahl er uns das „Mädchen von Perth", das merkwürdigerweise nicht auf unseren Bühnen erscheint. Eine späte Wirkung von Wolfs Empfehlung war, daß Kauffmann beschloß, die Oper im Winter 1906/07 mit dem Tübinger Musikverein konzertmäßig aufzuführen; die Noten aus Paris waren schon da, als Ende Oktober 1906 ein Schlaganfall der öffentlichen Tätigkeit Kauffmanns ein Ziel setzte. — Als wir sein Urteil über Saint-Saëns hören wollten, erwiderte er: „Von dem sagen die Wiener: ma waß net, san Sä's oder Sä san's."

Beim ersten Besuch in Tübingen machte Kauffmann ihn darauf aufmerksam, daß auch sein Vater E. F. Kauffmann mehrere von den Mörike-Texten Wolfs komponiert habe. Wolf verlangte diese Kompositionen sehen zu dürfen und beurteilte sie mit liebenswürdiger Rücksicht, meinte sogar, sie hätten ohne Zweifel Mörike mehr befriedigt als seine eigenen. Beim Windlied sagte er: „Nun ja, das ist auch ein Wind; aber der bläst da vorn von der Ecke der Neckarhalde her. Meiner bläst schon mehr durchs Universum." Sehr verstimmt war er darüber, daß in den Konzerten immer nur dieselben „dankbaren" Lieder von ihm gesungen würden — „immer singen s' die Verborgenheit — die is ja nur ein Aushängeschild — die is gar net von mir."

Beim zweiten Tübinger Besuch kam er von der Aufführung seiner „Christnacht" in Mannheim und war entzückt über die Unabhängigkeit der deutschen Kunstkritik, die ihm in den Besprechungen der Zeitungen entgegentrat. Er versicherte, in Österreich wäre es undenkbar für einen Neuling, ohne Beeinflussung bezw. Bestechung der Kritiker so günstige Berichte zu bekommen, und äußerte ganz ernsthaft die Absicht nach Deutschland überzusiedeln. Auch politisch war er deutsch bis in die Knochen und sprach von den Slaven, die gegen seine steiermärkische Heimat her sich immer kecker vordrängten, nur mit tiefer Verachtung. Als ich ihm am 25. April 1891 die Nachricht von Moltkes Tod brachte, fragte er fast vorwurfsvoll: „Und das sagen Sie mir nur so beiläufig?"

Zum letztenmal sahen wir ihn bei der Erstaufführung des Corregidor in Mannheim. Wir fanden da eine sehr gespannte Atmosphäre vor[1]. Aber wir Tübinger hatten unter Wolfs Verstimmungen nicht das mindeste zu leiden. Ich vergesse nie die Innigkeit des Blicks, mit dem er meinem Schwiegervater, ihm beide Hände zum Willkomm schüttelnd, in die Augen sah mit den Worten: „immer derselbe, nur ein *bißchen* alt". Mit uns flüchtete er sich in ein stilles Zimmer und spielte uns mit voller Hingabe sein neustes Heft der Italienischen — es war wie dereinst im Haus in der Neckarhalde. Nicht ganz richtig ist bei Decsey (4, 39) das Zusammensein nach der Corregidor-Aufführung dargestellt. Die Beteiligung von seiten der mitwirkenden Künstler war sehr gering. Ich erinnere mich nicht, außer dem Intendanten Bassermann und dem Regisseur Hildebrandt jemand von ihnen gesehen zu haben. Geredet hat zuerst Bassermann, der mit viel Humor, Takt und Gewandtheit alle Klippen zu umschiffen verstand, dann, nach einem launigen, von Bassermann im Ton des Vorgesetzten ihm gestellten Thema, Hildebrandt, der etwas mehr, als die Situation ertrug, mit Kalauern arbeitete, sich übrigens redlich Mühe gab, eine heitere Stimmung anzubahnen. Wolf antwortete mit ganz wenigen Worten des Dankes an die Mitwirkenden. Von einem Toast Heckels bei dieser Gelegenheit habe ich nichts gehört. Dagegen sprach ich auf dringendes Zureden Grohes noch einige Worte auf Rosa Mayreder, der man die glückliche Befreiung Wolfs von seinen Opernschmerzen zu verdanken habe.

W. Schmid (Tübingen).

[1] E. Decsey 4, 36 f.

Zur Geschichte des Klavierspiels / Von Dr. Herbert Biehle (Berlin)

Als ein klassischer Vertreter des Klavierspiels ist Beethoven zu bezeichnen. Allerdings hat ihn die moderne Forschung zwar als Komponisten in kunstkritischer Betrachtung und als Menschen auf psychologischem Wege richtig verstanden und voll gewürdigt, aber dem Pianisten und Klavierpädagogen Beethoven ist sie am wenigsten gerecht geworden.

Nicht nur die Macht des Ausdrucks, die große Linie

des klassischen Klavierstils war Beethoven eigen, auch die restlose, volle Beherrschung der grandiosen technischen Schwierigkeiten seiner gewaltigen Tonschöpfungen wird ihm nachgerühmt. So wurde er z. B. von seinen Zeitgenossen als Trillerfürst gepriesen; denn seine schier zahllosen Trillerketten, die sich in seinen Klavierschöpfungen vorfinden und die sich auf alle fünf Finger der rechten sowohl wie der linken Hand erstrecken, spielte ihm damals keiner nach. Liszt erzählte seinen Schülern übrigens folgendes, für die damalige Zeit und Klaviertechnik Bemerkenswertes: Beethoven drückte bei Kantilenen mit den Fingern so intensiv auf die Tasten, daß ein sogenanntes „Vibrato“ entstand.

Es ist geradezu bezeichnend, daß dieser Tonheros ein rein pädagogisches Genie wie Karl Czerny ausgebildet hat; bezeichnend deshalb, weil er die Vollendung des Technischen und Rhythmischen als notwendigste Vorstufe und Hauptbedingung für den Eintritt in das Heiligtum seiner unsterblichen Werke unbedingt und gebieterisch forderte. Ebenso ist es wiederum merkwürdig, daß eben dieser Schüler Czerny der einzige und ausschließliche Lehrer des größten Klavierspielers aller Zeiten, Franz Liszt, werden mußte. Und endlich des letzteren bedeutendster Schüler, Hans von Bülow, wieder der größte Beethoven-Interpret geworden ist.

Was das erstaunlichste an Liszts Klavierspiel war: sein Anschlag veränderte sich bei jedem Komponisten total, so daß man ein anderes Instrument zu hören glaubte. Spielte er Bach, so erschien das Klavier wie eine Orgel, bei Scarlatti klang es wie ein Spinett. Liszt instrumentierte gewissermaßen mit den Fingern, und das kam am meisten bei seinen eigenen Werken zum Ausdruck, insbesondere bei den Ungarischen Rhapsodien. Er unterschied sich also deshalb schon von anderen großen Klavierspielern, daß er jeden Komponisten, ja selbst jedes Stück mit verschiedener Fingerhaltung spielte. So hörte man bei Liszt das Klavier nicht als solches allein, man hörte ihn und folgte seinen Tönen, seiner Phantasie, die jedem Werk von neuem den Stempel des Selbstschaffens aufdrückte.

Wie Beethoven hat auch Mozart die Seele lediglich durch Fingerdruck hervorgebracht, was bei den damaligen Klavieren leichter ausführbar war, indem der Ton bei jedem Druck gleichsam nochmals anschlug. Dies berichtet ein Schüler Mozarts, Joh. N. Hummel, von dem es wiederum sein bester Schüler Adolf von Henselt übernahm.

Henselt wurde von seinen Zeitgenossen nicht mit Unrecht als „nordischer Chopin“ bezeichnet. Wilhelm von Lenz stellt ihn in seinem Buch „Die größten Pianofortespieler aller Zeiten“ direkt neben Chopin und Liszt. Und Robert Schumann nannte ihn einen Troubadour, um seine Gesangskunst im Spiele zu kennzeichnen.

Henselts Spiel hatte etwas von dem aller heutigen Pianisten Grundverschiedenes: das absolute Legato. Er hielt ungeheuer viel vom Legatospiel im allgemeinen und von der „Tonverbindung“ (ohne Pedalunterstützung) im besonderen. Sein eigener samtartiger, wohllautdurchtränkter Anschlag ist kaum mit Worten zu beschreiben. Man konnte bei Henselt zunächst eine ganz gleichmäßige Tongebung wahrnehmen, diese Gleichmäßigkeit erzeugte einen geradezu unerhörten Klang, und zwar durch das absolute Legato allein. Beides war hingegen das Resultat seiner eigentümlichen Daumenhaltung beim Spiel. Er ließ diesen nämlich ganz gekrümmt aufsetzen; das erste Glied des Fingers mußte völlig eingedrückt sein, dabei setzte er ihn nicht seitwärts, wie fast alle Klavierspieler, sondern ganz genau wie die anderen Finger, also direkt auf den Kopf auf! Diese Daumenhaltung ist auch auf einem seltenen Bild des klavierspielenden jungen Liszt deutlich zu erkennen. Die absolute Tonverbindung dagegen stellte Henselt durch das von ihm erfundene, rhythmische Überhalten her, er nannte es „Das doppeltgehaltene Spiel“, welche Methode der alte Villoing, Rubinsteins Lehrer, auch später anwenden ließ. Jeder Ton wurde gewissermaßen in zwei Teile zerlegt, die eine Hälfte mußte noch festgehalten werden, während der nächste Finger bereits die andere Taste anschlug. Mit rhythmischer, haarscharfer Genauigkeit ließ er die zweite Hälfte zuletzt weg, dadurch wurde auch der Schlag des Fingers unhörbar und so entstand das absolute Legato. Ein langes Studium von mehreren Jahrzehnten gehörte dazu, um im schnellsten Tempo, gleichviel ob in Terzen oder Sexten, die Passagen zu verbinden, und keiner kam ihm hierin gleich; er konnte dadurch auch auf dem Klavier singen. Seine Finger saugten sich bei der Kantilene geradezu in den Tasten fest, gleichviel ob sich zwei oder drei Themen übereinander befanden. Sogar die vollgriffigsten Akkorde konnte er auf diese Art verbinden, z. B. durch Handgelenkbogen und Weglassen einzelner Töne im Akkord selbst, während er die übrigen dabei festhielt. Und was das merkwürdigste war: er brauchte dazu fast kein Pedal! Kein Ton war bei ihm halb kurz, es gab keinerlei Luftpausen. Henselt erzeugte vor allen Dingen im Gegensatz zu den heutigen Klavierspielern, die die Töne nur hinlegen, jeden Ton lediglich durch den Druck des Fingers.

Auch Anton und Nikolaus Rubinstein pflegten das absolute Legato, das geradezu als eine Eigenart der „Petersburger Schule“ genannt werden kann. Neu war auch die Art, wie N. Rubinstein die schnellsten Oktaven erzielte: der Daumen durfte sich nicht verändern, ob er auf Unter- oder Obertasten zu stehen kam. Hauptbedingung war, daß die Untertasten in derselben Linie, wie die Obertasten genommen wurden, also dicht an der schwarzen Wand, wo die Obertastenreihe liegt, ohne Zickzack, ob chromatisch, Dur oder Moll, in Drei-

klängen, Septakkorden oder Sprüngen. Ebenso studierte er auch die Akkorde, ohne die geringsten Umwege. Der Erfolg war einfach verblüffend!

Ist es ohnehin schon von hohem Wert, die großen Meister während ihrer künstlerischen Tätigkeit bei der Interpretation oder beim Unterrichte beobachten, ihre Äußerungen und Intentionen über Kunstwerke und deren Ausführung vernehmen zu können, so verdient es gewiß höchste Beachtung, wenn jemand diese Erlebnisse, die durch jahrelange Beobachtungen im persönlichen Verkehr gesammelt sind, aufschreibt und der Nachwelt überliefert. Zu den Glücklichen, über einen schier unermeßlichen Schatz einzigartiger Erinnerungen zu verfügen, gehört *Laura Rappoldi-Kahrer*, die erst bei Liszt in Weimar, dann bei Bülow speziell Beethovensonaten, schließlich bei Henselt in St. Petersburg namentlich sämtliche Klavierwerke Webers studiert hat. Nun sind ihre reichen Erfahrungen und Erlebnisse in einem noch ungedruckten, umfangreichen Buche niedergelegt, das auch zu den vorstehenden Zeilen Anregung und Stoff bot.

Als einzige Schülerin Henselts hat Frau Rappoldi-Kahrer ganz besonders dessen Technik übernommen. Und die Intentionen dieses und ihrer beiden anderen Meister, denen sie auch oft unbemerkt beim Üben stundenlang zuhören durfte, hat sie in einer neuen, glänzenden Methode vereinigt, mit der sie zu einer der letzten Zeuginnen und zur Erbin des einstigen großen Virtuosentums geworden ist.

Der Höhepunkt, den das Klavierspiel in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gefunden hatte, ist nicht mehr erreicht worden; denn seit dem Streben der Romantiker nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, schon von Robert Schumann bis in die Neuromantik unserer Tage hat sich an Stelle der alten Komposition „für Klavier“ eine mehr „gegen das Klavier“ gerichtete Schreibart herausgebildet, und das Klavier ist z. B. schon ein Orchesterinstrument geworden oder findet geradezu schlagzeugartige Verwendung. Dadurch wurde das Klavierspiel solchen Umwälzungen unterworfen, daß Technik und Methodik eines Liszt, Bülow, Tausig, Rubinstein heute als „veraltet“ betrachtet werden, ohne deren Leistungen auch nur im geringsten erreicht oder gar übertroffen zu haben. Auch die einstige Personalunion von Schöpfer und reproduzierendem Künstler, der wir gerade unsere ewigen Meisterwerke verdanken, ist zur Seltenheit geworden. Unsere Klassiker waren noch die idealsten Interpreten ihrer eigenen Werke und die besten Klavierspieler ihrer Zeit.

Randglossen zur Regie der Meistersinger / Von Eugen Kilian

Die Fanfaren der Bayreuther Festspiele sind verklungen. Diese haben von neuem gezeigt, was sie der deutschen Kunstwelt bedeuten. Man mag die Leistungen Bayreuths mit denen anderer erster Wagner-Bühnen vergleichen, man mag dabei zu dem Ergebnis kommen, daß an manchen andern Theatern Ebenbürtiges, in Einzelheiten sogar Besseres geleistet wird: das ändert nichts an der bevorzugten Sonderstellung Bayreuths im deutschen Kunstleben, es ändert nichts an Dem, was Bayreuth vor allen anderen Theatern der Welt voraus hat, an Dem, was der genius loci hier zu dem empfänglichen Pilger spricht. Auch in diesem Jahre hat sich dieser Zauber, obgleich sicher nicht alles, ebensowohl im Gesamtbild wie in den Einzelleistungen der idealen Forderung entsprach, den Besuchern der Festspiele mitgeteilt.

Äußerlich, in der dekorativen Gestaltung, ist diesen im wesentlichen das altvertraute Bild aus lange vergangenen Festjahren entgegengetreten. Wer mit der Erwartung kam, hier etwas Neues zu finden, hier auf die Spuren von Errungenschaften zu stoßen, die die letzten Jahrzehnte der Wagner-Inszenierung gebracht haben oder zu bringen hofften, mußte sich gründlich enttäuscht fühlen. Alle die zahlreichen Versuche, in der Inszenierung Wagners neue Wege einzuschlagen, die heute so beliebte „Stilisierung“ auch auf Wagners Kunstwerk zu übertragen, sind mehr oder minder spurlos an den Bayreuther Spielen vorübergegangen. Ein streng ausgesprochener konservativer Sinn hat ihnen ihr Gepräge gegeben.

Dieses unbedingte Festhalten am Alterprobten hatte gegenüber manchen unzweifelhaften Fortschritten unserer Theatertechnik seine starken Schatten-, unleugbar aber auch gewisse Lichtseiten. Die alten Bayreuther Dekorationen muteten teilweise — das ist nicht zu bestreiten — etwas altväterisch an. Bei einzelnen Bildern, so bei der Festwiese der „Meistersinger“ konnte man sich des Eindruckes nicht erwehren, als ob ein historisches Bild, ein Bild etwa, wie man das Werk vor drei Jahrzehnten inszenierte, gegeben werden sollte. Die Blumenau im „Parzival“ ist ein vom Standpunkt der heutigen Technik stark überlebtes Bild, auch wenn sie die eigentümliche Stimmung des Karfreitagszaubers weit besser wiedergibt, als manche Versuche namhafter Künstler, hier neue Wege zu zeigen. Auch bei der Kunst der Beleuchtung hat man von Dem, was hierin der Fortschritt der letzten Jahrzehnte gebracht hat, beinahe so gut wie keinen Gebrauch gemacht. Die heute so verpönte Rampe hat hier noch pflichtschuldige Dienste geleistet. Der heute so vielfach mißbrauchte Scheinwerfer ist hier kaum in Tätigkeit gewesen. Man hätte wohl da und dort eine etwas größere Berücksichtigung moderner Errungenschaften gewünscht. Aber diese feste und unentwegte Zurückhaltung hatte auch ihre wohltätige Seite. Mit

wahrer Genugtuung sah man sich vor den Entgleisungen bewahrt, in die die Neuerungssucht unserer ausstattenden Künstler und Spielleiter bei der Wagner-Pflege in letzter Zeit so vielfach geraten ist. Dem Besucher Bayreuths wurden die unfruchtbaren Experimente, die zahlreichen Geschmacklosigkeiten, die eigenwilligen Mätzchen und Kinkerlitzchen, der Modeunfug expressionistischer Inszenierung, der auch vor Wagners Kunst nicht Halt gemacht hat, glücklicherweise erspart. Künftige Festspiele, die, wie zu hoffen, über reichere Mittel verfügen, werden auf dekorativem Gebiete sicher manches Neue bringen und Überlebtes beseitigen, aber sie werden voraussichtlich an dem *Einen* festhalten: Das Bühnenbild Wagners muß in seinen Grundzügen Dem entsprechen, was sein Schöpfer dabei vor Augen sah und was sich aus Partitur und Bühnenvorschriften mit zwingender Notwendigkeit ergibt.

Daß die gegenwärtige Leitung der Bayreuther Spiele keineswegs unter dem Banne eines orthodoxen Buchstabenglaubens steht, daß bei ihr der ausgesprochene Wille zum Fortschritt, zu einer zeitgemäßen Weiterentwicklung und Vervollkommnung vorhanden ist, dafür liegen in der Regieführung Siegfried Wagners beredte Anzeichen vor. Das haben schon frühere Festspiele in der Vorkriegszeit, das haben auch die diesjährigen Aufführungen in überzeugender Weise dargetan.

In zahlreichen Einzelheiten bemerkte man die ausbessernde Hand, die fern allem blinden Autoritätsglauben an vergangene Zeiten, in liebevoller Einzelarbeit zu verändern und zu verbessern suchte. Namentlich in der Chor-Regie hat sich dies in wohltuender Weise bemerkbar gemacht. Die Stellung und Gruppierung der Lehrbuben im 1. Akt zeigte viele neue und glückliche Züge. Hier war erfreuliches Leben und reiche Abwechslung, ohne daß die Anteilnahme der Lehrbuben an der Handlung sich ungebührlich in den Vordergrund drängte. Ein prachtvolles Leben strahlte die Prügelszene aus. Die heikle Frage hinsichtlich des Standorts des weiblichen Chors in dieser Szene, der „Nachbarinnen", die in den geöffneten Fenstern erscheinen sollen, war freilich noch nicht sehr glücklich in Bayreuth gelöst. Wenn sich im Hause Pogners allein nicht weniger als acht verschiedene Fenster öffnen, hinter deren jedem zwei bis drei weibliche Wesen sichtbar werden, so ist man geneigt, den schlimmsten Verdacht zu fassen über den Charakter des Hauses, in dem Sachsens ehrsamer alter Freund seinen Wohnsitz hat. Ganz ausgezeichnet wurde in Bayreuth, schon vor dem Kriege, der Aufzug der Zünfte auf der Festwiese behandelt. Sie singen ihre Gesänge, *während* sie aufziehen, in fortwährender Bewegung begriffen, zum großen Teil auf der Brücke, die über die Pegnitz führt, sie wenden sich dabei, ohne jede Rücksicht auf das Publikum, an ihre Umgebung auf der Bühne, diese gewissermaßen hänselnd und in ihr Spiel mit hereinziehend. Das ist vortrefflich in Bayreuth und durchaus im Sinne des Meisters — auch wenn die diesbezüglichen deutlichen Bühnenanweisungen dazu fehlen. In der Disziplinierung der Chöre nimmt Bayreuth, dank dem Materiale, dank der Vorbereitungszeit, nicht zuletzt dank dem hervorragenden musikalischen Leiter, eine unerreichte Stellung in der deutschen Theaterwelt ein.

Unter den mannigfachen Neuerungen, in denen die Leitung der Bayreuther Spiele einen erfreulichen Willen zum Fortschritt bekundet, tritt allerdings auch Einiges hervor, dessen Wert nicht ganz unanfechtbar ist. Dahin gehört die Anordnung, daß Stolzing zu Beginn des 1. Aktes, nicht wie vorgeschrieben und allgemein üblich, auf der Bühne steht, sondern nach Hochgehen des Vorhangs erst auftritt. Das ist natürlicherweise verkehrt. Stolzings Spiel müßte ein völlig anderes werden, wenn er erst hier die Kirche betritt, also erst an dieser Stelle Evchen gewahrt. Wagner führt uns mitten in die fertige Situation herein. Das durchaus übertriebene Spiel übrigens, das der Ritter hier fast durchweg zu entfalten pflegt (weit ausholende Bewegungen des Armes und der Hand nach dem Herzen usw.) müßte endlich einem Spiel weichen, wie es der besonderen Situation und dem Schauplatz der Handlung angemessen ist. Wohl wird der Sänger durch den leidenschaftlichen Charakter der orchestralen Zwischenspiele und Wagners Anweisungen („bald dringend, bald zärtlich durch Gebärden sich ausdrückende Bitten und Beteuerungen") sehr leicht zu dieser Art des Spieles verführt. Trotzdem müßte er sich weiser Mäßigung befleißigen. Er benimmt sich häufig so, daß er unzweifelhaft öffentliches Ärgernis erregen und eine Zurechtweisung von seiten des Mesners gewärtigen würde. Stolzings Spiel muß sich in der Hauptsache auf die Mimik des Gesichtes beschränken, ein vielsagendes Heben und Senken des Kopfes, beredtes Spiel des Auges. Hand und Arm darf nur in diskreter Weise in Mitleidenschaft treten. Das ist natürlich in den Riesenräumen, in denen man die „Meistersinger" zu spielen pflegt, keine leichte Aufgabe. Sie schreien nach Vergröberung. Das feine Spiel des Auges geht bei den ungeheuren Entfernungen verloren. Hier liegt ein wunder Punkt für *jede* Aufführung der „Meistersinger". Sie sind, abgesehen von Festwiese und Prügelszene, ein musikalisches Kammerspiel.

Bei der Belehrung Stolzings durch David über den Lehrgang der „Meistersinger" muß dieser, wie allgemein bisher üblich, durchweg stehen. Die Bayreuther Neuerung, daß er sich zeitweise zu Füßen des im Singestuhl sitzenden Ritters auf den Stufen des Podestes niederläßt, ist nicht glücklich. Sie ergibt ein gutes Bild, entspricht aber nicht der respektvollen Haltung, die David gegenüber dem Ritter bewahren muß. Noch weniger glücklich und ganz unbegreiflich ist die Neuerung, daß David mit den Worten:

Wer über sieben Fehler verlor,
Hat versungen und ganz vertan.

mit dem letzten Wort wie ohnmächtig zusammensinkt; die Lehrbuben drängen neugierig heran; sofort rafft sich David in die Höhe und fährt fort:

Nun nehmt euch in acht! usw.

Eine Nuance, zu der weder der Text, noch die Partitur mit dem abschließenden d auch nur die geringste Veranlassung gibt.

Als Kothner die Tabulatur verliest, steht er am besten der Tradition entsprechend in der Mitte der Bühne, wobei die Lehrbuben mit Rückenstellung die Tafel so zu halten haben — das wird vielfach verfehlt —, daß deren beschriebene Seite dem Zuschauer abgewendet ist. Ist diese Seite für das Publikum sichtbar, so richten sich erfahrungsgemäß — das Publikum ist darin ungeheuer kindlich — zahlreiche Operngläser auf die Inschrift dieses nebensächlichen Requisites. Läßt man Kothner zur Verlesung der Tabulatur, wie in Bayreuth, den Singestuhl besteigen, und sucht man die Feierlichkeit dieses Aktes dadurch zu erhöhen, daß die Lehrbuben in einem großen Halbkreis den Bäcker umstehen, so muß sich dieser Kreis unmittelbar mit Kothner's letztem Wort sofort wieder auflösen. Es ist untunlich, daß Stolzing sein feines und exponiertes Apart beim Besteigen des Stuhls:

Für Dich, Geliebte, sei's getan,

den Lehrbuben, die mit Rückenstellung bei der Rampe vor dem Singestuhl stehen, unmittelbar ins Gesicht sagt. Diese wundervolle Stelle verlangt unbedingte Isolierung des Ritters. Es darf niemand in seiner Nähe sein, am wenigsten ein Lehrbube, der ihm frech ins Antlitz glotzt.

Äußerst lebendig ist in Bayreuth die große Schlußszene des Aktes geordnet, das erregte Durcheinanderwogen der Meister nach Stolzings erstem und während seines letzten Gesangs. Eine unangebrachte Neuerung aber, die nach Einflüssen aufdringlicher moderner Sensationsregie schmeckt, ist die, daß während des letzten großen Ensembles hinter den Kirchenfenstern zahlreiches Volk erscheint, das neugierig herandrängend mit den Fingern auf die ungewohnte tumultuarische Szene im Kircheninnern hinweist.

Der Brauch, daß Stolzing während seines letzten Sanges auf den Sitz des Stuhles steigt, sollte von der Spielleitung beseitigt werden. Er ist leider überall eingebürgert und kann sich auf Wagners Vorschrift stützen: „Walter, in großer Aufregung, stellt sich auf den Singstuhl". Einige Zeilen weiter unten schreibt Wagner für Stolzing vor: „In übermütig verzweifelter Begeisterung hoch auf dem Singstuhl aufgerichtet und auf die unruhig durcheinander sich bewegenden Meister herabblickend". Die „übermütig verzweifelte Begeisterung", die das Wesentliche dieser Vorschrift bildet, kann nur in des Ritters Haltung, in der gewaltigen Straffung des Körpers, in dem sieghaft emporgeworfenen Kopf, in dem blitzenden Leuchten des trotzigen Auges, in der Intensität des gesanglichen Vortrags zum Ausdruck kommen, nicht aber in der kleinlich wirkenden Äußerlichkeit, daß er auf den Sitz des Stuhles klettert, um wie ein unartiger Junge seine Widersacher zu überschreien. Schon dadurch, daß er auf dem um einige Stufen erhöhten Podeste steht, ist er äußerlich genügend und auch im Interesse seiner stimmlichen Wirkung ausreichend über die um ihn wogenden Spießbürger erhoben. Ein Künstler, der im Geist seiner Rolle lebt, müßte schon deshalb geneigt sein, auf die Ausführung jener Vorschrift zu verzichten, weil er auf dem Podest vor dem Stuhle stehend mit dem straff ausgestreckten Arme dessen Lehne grimmig umklammernd, die gewaltige seelische Erregung ganz anders zum hinreißenden Ausdruck zu bringen vermag, als wenn er auf dem Stuhle stehend — immer eine etwas gewagte Situation! — mit einer gewissen Ängstlichkeit bedacht sein muß, bei dieser gymnastischen Leistung nicht herunterzufallen. Hier liegt einer jener Punkte, wo eine Preisgabe jener — wenn auch durch Wagner geheiligten Tradition der Aufführung von Nutzen ist.

In der Behandlung von Stolzings Gewandung ist Bayreuth bei den diesjährigen Festspielen von einer jahrzehntelangen Überlieferung, nicht zum Vorteil, abgewichen. An Stelle der ritterlichen Kleidung des angehenden 16. Jahrhunderts, dem geschlitzten Wams mit Puffärmeln und Puffhosen und der kurzen Samtschaube, trägt Stolzing in Bayreuth ein einfaches dunkelblaues Wams, darüber einen freigeschlungenen weißen Mantel, der im 2. Akt einem solchen in schwarzer Farbe weicht — mehr eine zeitlos anmutende Phantasietracht als das geschichtliche Kostüm der deutschen Renaissance. Das wäre nebensächlich, wenn das ausgesprochen Ritterliche unter der allzu einfachen und unauffälligen Gewandung nicht einigermaßen verloren ginge. Es ist von höchster Wichtigkeit, daß sich Stolzing schon äußerlich von seiner bürgerlichen Umgebung auf das schärfste abhebt. Dies geschah bei der überlieferten Art der Kostümierung. Vor allem für den Umzug Stolzings im 3. Akt zu seiner 2. Szene in Hans Sachsens Stube und der Festwiese, der dem Ritter in Bayreuth zwar ein etwas reicheres, aber in den Farben allzu dunkles Gewand gab, ist ein glänzendes, in hellen Farben leuchtendes ritterliches Kostüm unbedingte Notwendigkeit, wenn die Stimmung der Schlußszene bei Sachs zu ihrem Rechte gelangen soll. Entsprechend Evchen, die hier „reich geschmückt, in glänzend weißer Kleidung" erscheint, muß auch ihr Partner ein hell leuchtender Mittelpunkt des Bildes sein, „in glänzender Rittertracht", wie Wagners Vorschrift lautet.

Auch in den Stellungen der Personen in Hans Scahsens Stube haben die Jahrzehnte längst eine feste Überlieferung geschaffen, die im allgemeinen nur in Kleinigkeiten Änderungen erträgt. Hierhin gehört die Anord-

nung des Quintetts. Sie bedarf dringend der Erneuerung. Ich habe meine Vorschläge hierzu schon vor vielen Jahren in meinem Aufsatz „Opernregie" (Dramaturg. Blätter, 2. Band) niedergelegt, sie sind an deutschen Theatern spurlos vorübergegangen. Auch an unsern ersten Wagner-Bühnen besteht unverändert noch heute der entsetzliche Brauch, daß dieser herrliche Fünfgesang wie ein altes Opernquintett gesungen wird, mit dem einzigen Unterschied, daß die 5 Solisten nicht in einem, sondern in 2 Gliedern geordnet vor der Rampe stehen. Der dramatische Zusammenhang, die Beziehungen der einzelnen Personen zueinander werden völlig außer acht gelassen. Mit den Worten:

Die jüngste Gevatterin spricht den Spruch

pflegt Sachs die Sängerin des Evchen unmittelbar vor den Souffleurkasten zu führen[1], wo sie, wie zu einer Konzertnummer, sich aufstellt ohne einen Seitenblick nach rechts oder links zu tun, ihren Part unmittelbar in das Publikum singt. Stolzing hat sich in gleicher Weise zu ihrer Linken, Sachs zu ihrer Rechten aufgestellt; David und Magdalene weiter zurück im zweiten Glied der Schlachtordnung: alle fünf singen unentwegt eine fünfstimmige Konzertnummer ins Publikum. Man kann dem Geiste Wagnerscher Kunst nicht grausamer ins Gesicht schlagen.

Was hier zu geschehen hat, ist dies: Während der fünf Takte, die aus Sachsens letztem Wort zu Evchens Einsatz überleiten, drückt Sachs bewegt des Mädchens Hand, wechselt beredte Blicke zwischen ihr und dem Ritter und tritt dann langsam, gesenkten Hauptes, aus der Mitte, die er bis dahin eingenommen, hinter Evchen auf die rechte Seite hinter den Tisch. Evchen hat den väterlichen Freund verstanden, sie wendet sich langsam dem Ritter zu und beginnt ihren Sang, was ihr Herz erfüllt, von den Augen des geliebten Mannes ablesend. Dieser steht in ihren Anblick versunken, zuerst in Halb-Rückenstellung, mit seinem Einsatz beginnt er Kopf und Gesicht langsam mehr nach vorn zu wenden. Mit den Worten:

Doch die Weise,
Was sie leise
Dir vertraut

tritt er ihr diskret einen Schritt näher. Die seelische Beziehung zwischen beiden muß während des ganzen Fünfgesangs in Stellung, Haltung und Mienenspiel zum Ausdruck kommen. Sachs steht rechts hinter Evchen etwa zwei Schritte weiter zurück, sein Blick ist in stillverklärter Entsagung auf die liebliche Gestalt des Mädchens gerichtet. Das weiter zurückstehende Paar der zweiten Reihe muß natürlich ebenfalls in Stellung und Spiel die gegenseitige Beziehung zum Ausdruck bringen.

Es ist unfaßlich, daß eine solche aus dem Wesen von Wagners Kunst sich ergebende Anordnung nicht längst Heimatrecht auf den Bühnen gefunden hat, an Stelle der unmöglichen und überlebten Theaterspielerei, wie sie hier noch ausnahmslos die Regel bildet.

Die seltsame Bayreuther Nuance, daß David auf Sachsens Aufforderung:

David, Gesell!
Schließ' den Laden gut!

seitlich nach vorn an die Rampe eilt, als ob er sich anschickte, den Zwischenvorhang zu bedienen, hat sich aus den Vorkriegszeiten, wo sie mit Recht schon lebhaftem Widerspruch begegnete, seltsamerweise auch in die Gegenwart hereingerettet. Sie mutet an wie eine Arabeske aus der Zeit der Romantik — ironisierende Aufhebung der Illusion.

Das schwerste Problem in dekorativer Beziehung bietet die Festwiese. Sie hat noch selten eine wirklich befriedigende künstlerische Lösung gefunden. Bayreuth hat bis jetzt an der überlieferten Gestaltung unentwegt festgehalten und auf jeden Versuch einer Neuerung verzichtet. Hierin sind ihm andere Bühnen in anerkennenswerter Kühnheit zuvorgekommen. Sogar zu einer expressionistischen Festwiese hat man sich schon emporgeschwungen. Das ist natürlich Torheit und verstößt gegen alles Stilgefühl. Der gesunde, erdgeborene Realismus der Meistersinger verträgt kein Hereintragen eines ihnen völlig fremden künstlerischen Stiles. Das Bild, wie es Wagner vor Augen stand und durch zahlreiche Anweisungen festgelegt ist, muß auch hier in seinen Grundzügen bewahrt werden. Es kann sich nur darum handeln, diesem Bilde die Errungenschaften moderner Technik in der Gestaltung des Raumes und in der Kunst der Beleuchtung zugute kommen zu lassen, ohne den einheitlichen Stil der ganzen Aufführung zu verletzen. Der Rund- oder Kuppelhorizont ist natürlicherweise nicht zu entbehren. Aber er darf nicht, wie bei der jetzigen Münchener Inszenierung einen grauen bleiernen Himmel zeigen. In strahlender Bläue muß er auf die sonnigste Szene, die Wagners gesamte Kunst gezeitigt hat, herniederglänzen. Auch vermeide man den fast überall gemachten Fehler, die ganze Bühne in ein gleichmäßig helles Licht zu tauchen. Einige hohe Bäume auf der einen Seite des Festplatzes sind empfehlenswert. Das Laubwerk ihrer Kronen gibt dem ganzen Bild eine wirksame Umrahmung. Sie bieten vor allem die Mög-

[1] Wagners Bühnenanweisung weiß hiervon nichts. Sie schreibt: „Er tritt aus der Mitte des Halbkreises, der von den übrigen um ihn gebildet worden war, auf die Seite, so daß nun Eva in die Mitte zu stehen kommt." Der Regisseur der Münchner Uraufführung 1868 Dr. Reinhard Hallwachs hat hier in seinem Regiebuch die Bemerkung beigefügt: „Sachs nimmt Eva bei der Hand und führt sie in die Mitte, er nimmt die äußerste Ecke rechts, Walter die links." Hier lag ohne Zweifel ein Mißgriff des inszenierenden Regisseurs. Er wurde für die Tradition verhängnisvoll. Dadurch daß Sachs Evchen in die Mitte „führte", wovon Wagners Text nichts weiß, wurde die konzertmäßige Anordnung in der Gruppierung veranlaßt und gefördert.

lichkeit, einen Teil des Schauplatzes in Schatten zu legen, hellere und dunklere Lichter in wirksamer Weise zu verteilen, Hauptsächliches hervorzuheben. Eine gleichmäßige Belichtung der ganzen Bühne wirkt unkünstlerisch.

Die Pegnitzbrücke der Bayreuther Tradition bietet glänzende Spielmöglichkeiten: für den Aufzug der Zünfte, für die Anordnung und Verteilung der Massen. Sie werden in Bayreuth allerdings nicht in genügender Weise ausgenutzt. Die Brücke bleibt während des größten Teils der langen Szenenreihe leer. Erst unmittelbar gegen Ende wird sie im Hinblick auf das „Schlußtableau" von Trompetern und einem Teil des Volkes besetzt. Sie wäre während der ganzen Szene in geeigneter Weise auszunützen.

In der Behandlung der Massen wäre im Gegensatz zu dem allgemeinen Brauch eine gewisse Beschränkung heilsam. Man verwendet für die Festwiese eine Überfülle von Komparsen, die dicht gedrängt wie die Heringe in der üblichen rechtwinkligen Aufstellung der Tribüne gegenüberstehen. Das ewige Grundgesetz aller Massenszenen — so vielfach außer acht gelassen! —, lose Stellung, mit Bewegungsfreiheit jedes Einzelnen, wird völlig außer acht gelassen. Hier handelt es sich nicht um die heute so beliebte, zur snobistischen Mode gewordene „Ballung" der Massen. Ein künstlerisch schönes und lebendiges Bild soll gegeben werden. Das ist unmöglich, wenn unzählige Menschen so eng zusammengepfercht sind, daß keiner sich zu rühren vermag. Es dürfte genügen, die zum Gesang notwendigen Kräfte, die ja ohnedies in dieser Szene meist schon verstärkt sind, zu verwerten und die bloß als Statisterie dienende Komparserie auf das Notwendigste zu vermindern. Der Eindruck des Schlußbildes würde dadurch bei kluger Verteilung und Gruppierung des gesamten Volkes wesentlich gewinnen.

Daß Stolzing sein Preislied, das für die Meister bestimmt ist, für Evchen, aus derem holden Auge er den seelischen Antrieb zu seinem Gesang empfängt, ohne jede Rücksicht auf seine Umgebung, mit der Front nach der Rampe, in das Publikum sehend, wie eine Konzertarie, zum besten gibt — dieser den Wagnerschen Kunstgesetzen wahrhaft Hohn sprechende Brauch, scheint auch auf unseren ersten Bühnen zu einem unausrottbaren Unfug geworden zu sein. Auch sonst versündigt man sich noch unablässig gegen diese, eine der wichtigsten Forderungen des Wagnerschen Kunstwerks, die der Meister in den Worten ausgedrückt: „Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach oben oder nach unten blickend, nie geradeaus". Die charakteristischen Aparts Beckmessers („er läßt nicht nach", „schlechtes Geflunker gilt ihnen mehr als alle Poesie", „er gefällt mir nicht" u. a.) werden auch von anerkannten Vertretern der Rolle „in das Publikum geschmiert", statt im Sinne des Gedichtes als monologartige Seitenbemerkungen behandelt zu werden. Ebenso Davids Aparts im 3. Akt „hätt' ich nur die Wurst und den Kuchen erst fort" und sein prächtiges Schlußwort „kann mir gar nicht mehr denken, wie der Knieriemen tut", das er ohne jeden Seitenblick in das Publikum, das Auge fest auf den Meister geheftet und sich langsam von ihm zurückziehend, zu singen hat. Wendet sich der Darsteller bei diesen Worten direkt an das Publikum, so wird die ganze Naivität und der ganze Reiz der schönen Stelle grausam vernichtet. Auch Sachs steht im Wahn-Monolog vielfach nicht auf gewünschter Höhe. Die große Rede, die mit der polternden Auslassung beginnt:

Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not!

wird allzu häufig unmittelbar in das Publikum gesungen, statt daß der Darsteller sie monologartig, unablässig in Bewegung bleibend, zu behandeln sucht. Hier wie überall gilt bei Wagner als oberstes Gesetz, was man im Schauspiel als Intimität zu bezeichnen liebt. Der Sänger muß vom tüchtigen Schauspieler lernen, wie ein Monolog in künstlerischer Weise zu behandeln ist. Auch bei Wagner ist die Welt der Bühne eine Welt für sich. Sie ist nicht umsonst durch den mystischen Abgrund von der Welt der Wirklichkeit getrennt.

Daß das Musikdrama im Realismus der Stellungen und des Spiels dabei nicht so weit gehen darf wie das rezitierende Schauspiel, daß von der Verwendung von Rücken- und Profilstellungen ein sparsamerer Gebrauch gemacht werden muß als dort, ist selbstverständlich. Die Rücksicht auf die dramatische Situation muß Hand in Hand gehen mit der für den Sänger unentbehrlichen Fühlung mit dem Kapellmeister, mit dem berechtigten Anspruch, seine stimmlichen Mittel zur Geltung zu bringen. Hier ist in vielen Fällen ein Kompromiß zu schließen, der zwischen beiden an sich gleichberechtigten Forderungen in kluger und geschmackvoller Weise abzuwägen hat. Stolzing braucht sein Preislied keineswegs in ausgesprochener Profilstellung zu singen, so daß der Klang seiner Stimme sich in der Kulisse verliert. Das wäre selbstverständlich verkehrt. Er muß zwischen der en face-Stellung des Kopfes und der Profilstellung eine mittlere Linie suchen. Der Zuschauer muß den Eindruck haben, daß des Ritters Auge auf Evchen gerichtet ist, daß er für Evchen singt, ohne daß deshalb der Klang der Stimme statt in den Zuschauerraum in die Kulisse zu dringen braucht. Einem künstlerisch begabten Sänger, der kein Stimmprotz, sondern ein gestaltender Menschendarsteller ist, wird es ein leichtes sein, in solchen und anderen Fällen die richtige Mitte zu finden.

In der sorgsamen Erziehung des Darstellers nach dieser Seite liegt ohne Zweifel eine der wichtigsten, bis jetzt im allgemeinen noch sehr unvollkommen erfüllten Aufgaben unserer Opernregie.

Giacomo Puccini †

Angehörige und Volksgenossen trauern um den Menschen und um den repräsentativen Opernkomponisten Jung-Italiens. Die große Welt, die seinem Können und seinem Ruhm etwa seit der Jahrhundertwende unterlag und huldigte, wird durch das traurige Ereignis weniger gepackt. Für sie hat sich, wie jetzt das leibliche, seit geraumer Zeit auch schon das künstlerische Dasein Giacomo Puccinis erfüllt. Denn mit halber Ausnahme des artistisch superfeinen, wenn auch im Kern der Tonsprache nicht sehr triebkräftigen Einakters „Gianni Schicchi" hat der 66jährig Verstorbene in den letzten zwanzig Jahren kein Stück mehr geschrieben, das an Bedeutung und Erfolg seine zur Weltgeltung gelangten Hauptwerke übertrumpft hätte.

Puccini war ganz und gar Theatermusiker. Er ist in die Geschichte der Kunst eingegangen als der Schöpfer der Opern: „La Bohème", „Tosca", „Madame Butterfly". Als solcher ist er in bezug auf die äußere Tragweite, auf die vokale Betontheit und nationale Einfärbung seines Schaffens der kleinere Erbe des großen Verdi geworden; in bezug auf seine Stellung zur Bühne ein romantisch-lyrisch belasteter Parteigänger des Verismo der Mascagni und Leoncavallo gewesen; in seiner stilistischen Gesamthaltung zugleich ein Bindeglied zwischen dieser letzteren italienischen Opernrichtung, ihrer feineren französischen Parallele („Carmen") und der sentimentalen französischen lyrischen Oper, von Thomas und Gounod bis zu Massenet und — Debussy. Puccini war also typischer Romane und typischer Theatraliker. Er war, Abkömmling einer Luccaner Musikerfamilie, als Schöpfer eine originelle, aber nicht eine eigentlich starke Kraft. Er war ein virtuoser Verwalter seines Talentes, ein gewiegter Geschäftsmann. Und zwang den Erfolg durch die geschickte Verbindung, besser: Antithese dessen, was das Bürgertum seiner Zeit — der letzten Vorkriegsepoche — erfahren wollte, und dessen, was es seiner inneren Fähigkeit nach, erfahren und mitfühlen konnte.

Giacomo Puccini †

Angesichts der geschichtlichen Tatsache Puccini möchte man, das in Grenzen zutreffende Wort von der gesellschaftbildenden Kraft der Musik pervertierend, von der musikbildenden Unkraft der Gesellschaft reden; jener Gesellschaft um 1900. Der Maestro ist der bezeichnende musikalische Vertreter dieser sozialen Schicht: der Agent ihrer Sensationslust, der Hüter ihrer inneren Wohltemperiertheit. Was diese Gesellschaft erfahren wollte, stellte Puccini mit Hilfe geschickter Librettisten, aber auch mit viel persönlichem Anteil sichtbar auf die Bretter. Was sie erfahren, mitfühlen konnte, ließ er oben durch den Mund der Sänger, unten durch die diesen Mündern hörigen, sie „tragenden" und verstärkenden Zungen der Instrumente erklingen.

Der Sänger singt bei Puccini nicht nur, er spielt auch; er kann sich dort aussingen und ausspielen. Der Sänger? — Mehr noch die Sängerin: das weibliche Wesen, um

dessen Geschlecht die Phantasie der in den Pausen der Fron Aufatmenden kreist. Mit dem Auge verfolgen sie das grausige Geschick dieser Todeskandidatinnen: Mimi, Butterfly, Tosca; werden dabei auch in der Seele ein bißchen gefoltert und aufgerüttelt; aber die Musik „macht alles wieder gut". Wo sie ergreifen müßte, gibt sie „Stimmung"; nichts als gut gemachte „Stimmung". Und wenn auch die Tränendrüsen plötzlich überquellen, tiefer greift dieser typisch puccinische Situationsaffekt nicht. Denn er ist nur sensualistisch, nicht dramatisch begründet.

Begreiflich, daß man nach dem außerhalb Italiens noch wenig beachteten, dennoch in manchem Zug wertvollen Frühwerke „Manon" die 1896 erschienene „Bohème" am höchsten stellte. Sie zeigt Puccinis besseres Selbst im reinsten Lichte: die zartgesponnene, flüchtig aufschwebende, in hohen Tönen brillierende, sequenzmäßig aufgebaute und gern wiederholte empfindsame Gesangsmelodik; das virtuos gehandhabte grazile Parlando des Dialogs; die tänzerischen Reize der Rhythmik; die durchsichtige, sichere Instrumentation und die (damals) neuen französischen Impressionsfarben des realistischen Milieus. Dieses Milieu ist stofflich in jenen Jahren gleichfalls neu und reizt die Sinne und Sentiments des arrivierten Bürgers, vor allem aber wieder der Bürgerin. Freilich zeigen sich auch schon die Mängel: das Primitive und Undramatische der lediglich zur Untermalung der Gesangslinie und der Bühnenbilder dienenden Musik; ihr Mangel an Tiefe, der nicht nur in der sorglosen melodischen Gestaltung, sondern auch in ihrer unsymphonischen Oberflächlichkeit zum Ausdruck kommt; und besonders der Mangel an einer einheitlichen, keimhaften dramatischen Entwicklung. Es sind dramatische Szenen „mit Musik", nach dem Bedürfnis der Schaulust und den Geboten der Abwechslung wie des Gegensatzes aneinandergereiht. Mit „Tosca" (1900), „Butterfly" (1904) oder gar dem „Mädchen aus dem goldenen Westen" (1910) werden diese Schwächen noch fühlbarer, zumal sich das Milieu immer mehr dem des Hintertreppenromans nähert, immer mehr dem Guckkasten- und Knalleffekt verfällt. Wo anfangs noch ein gewisses romantisch-sentimentales Gefühl herrschte, erscheint dann nur noch krasse Routine. Mag der Romane, mag der Amerikaner diese Dinge weniger tragisch nehmen und, was bewußtes Spiel ist, eben auch nur als solches akzeptieren, für den deutschen Hörer. Puccinischer Werke, der von Haus aus an Ausdruckskunst gewöhnt ist, kann diese Geschmackssenkung verhängnisvoll werden und zur Geschmacksverwirrung ausschlagen.

*

Es ist gewiß nicht die Stunde, Puccinis Kunst mit allen kritischen Sonden und Wertmessern zu Leibe zu rücken. Man kann nur ihre Erscheinung umreißen und ihre Bedingtheit aufzeigen; im Absoluten wie im Relativen. Verdi schuf aus der Gewalt seines starken Bauernblutes, seines instinktiv großen und tiefen dramatischen Atems. Puccini schuf aus mondäner Reizsamkeit, besonnen und kurzatmig. Er war als Erfinder von Musik wohl reicher und vielseitiger, nicht aber stärker als Mascagni und Leoncavallo, die er an Wirkung in den Schatten stellte. Er war als Theatraliker ihnen überlegen. Er war ein Meister des Kleinen und Scheinbaren; der Unterhaltung. Auch die hat ihr Recht, soweit sie sich nicht selbst, wie in „Tosca", zum Drama aufbläht und von anderen dazu aufgeblasen wird. Die Zeiten des Puccini-Rummels sind ja vorüber, und der äußere Abschluß von Puccinis Leben dürfte in der ganzen Welt dazu beitragen, sein Gesamtwerk zu sichten und auf das rechte Maß der Geltung zurückzuführen, so wie es in Italien selbst schon durch die jüngere Generation versucht worden ist. Bei der Bemessung seiner bleibenden Verdienste wird man den fruchtbaren Einfluß seines Stiles auf deutsche Komponisten wie Korngold und Schreker nicht außer acht lassen dürfen. Und er selbst wird uns auf unsere Frage nach dem Gesetz seines Wirkens durch den Mund der „Turandot", Prinzessin von China, die er zur Heldin einer vollendet hinterlassenen Oper gemacht hat, gelegentlich der bevorstehenden Premieren in der Mailänder Scala und Wiener Staatsoper aus dem Grabe heraus noch eine letzte Antwort geben. *Karl Holl.*

In memoriam Anton Bruckner

Dem Entschlusse des kunstbegeisterten Bundesministers für Unterricht Dr. *Schneider* und der warmen Förderung des Kunstreferenten Dr. *Karl Kobald* ist es zu danken, daß Wien, dem Beispiel Berlins folgend, in letzter Stunde noch zu einer offiziellen Feier des hundertsten Geburtstages eines der größten Söhne Österreichs gekommen ist, zu einer staatlichen Bruckner-Feier.

Im Mittelpunkt derselben stand eine Feier in den Festräumen des Ministeriums, welche der Minister selbst durch eine erhebende Ansprache eröffnete, worauf des Meisters Streichquintett, gespielt von Palma von Paszthory-Erdmann, Kasimir von Paszthory, den Stiefkindern des Biographen August Göllerich, und ihren Quintettgenossen, in herrlicher Wiedergabe erklang.

Um diese Feier gruppierten sich die Veranstaltungen der dem Ministerium unterstehenden Kunst- und Bildungsstätten, wo einst Bruckner gewirkt hat: eine Festfeier der Universität, bei welcher der kunstsinnige Rektor Dr. Hans Sperl an der Hand von Dokumenten die Bemühungen des Meisters schilderte, die ihm endlich, trotz des Widerstandes Hanslicks, die Stelle eines Lektors erreichen ließ, eine Aufführung der ersten großen Messe in b moll aus der Florianerzeit in der Burgkapelle während eines vom Kardinal Piffl zelebrierten Hochamtes unter Luzes Leitung, sowie eines Vortragsabends mit Lichtbildern (Rud. Holzer) und Gesängen beim Rektor der Burgkapelle Dr. Schnitt und einer beschließenden Feier der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst. Den Höhepunkt aber bildete das Festkonzert

der Philharmoniker, bei welchem der Bruckner-Schüler und Liebling des Meisters Franz Schalk die g moll-Ouvertüre und die strahlende „Siebente" mit unerhörter Wirkung zur Aufführung brachte.

Eine bleibende Erinnerung an das denkwürdige Fest aber stellt die Festschrift des Ministeriums: „*In memoriam Anton Bruckner*", herausgegeben von *Karl Kobald*, dar.

Das 250 Seiten starke, vom Amalthea-Verlag geschmackvoll ausgestattete Buch ist eine Sammlung von Aufsätzen der bekanntesten österreichischen Bruckner-Literaten und bildet für jeden Bruckner-Freund eine willkommene Ergänzung der vorhandenen Lebensbilder des Meisters.

Dr. Schneider nimmt in der Vorrede Anlaß, den großen österreichischen Meister zu feiern, „dessen gewaltiges Tonwerk den innigsten und reinsten Ausdruck jener göttlichen Kraft bedeutet, die unbesiegbar uns aus dem Alltag aus Not und Leid immer wieder emporhebt nach den Bezirken des Lichtes und adeliger Freiheit". Mit objektiven wissenschaftlichen Abwägungen sucht der Ordinarius der musikwissenschaftlichen Abteilung der Wiener Universität Dr. Guido Adler „Anton Bruckners Stellung in der Musikgeschichte", soweit es unsere heutige Distanz ermöglicht, zu fixieren. Dozent Dr. Alfred Orel bringt eine wissenschaftliche Abhandlung „Zum Problem der Bewegung in den Symphonien Bruckners", die unser lebhaftes Interesse für sein unter der Presse befindliches Bruckner-Buch weckt. Über die „Nullte" (d moll-Symphonie), die der Meister ungültig erklärte, die aber bei einer Aufführung in Klosterneuburg unter Franz Moißl ihre Lebensfähigkeit erwiesen hat, bringt der Genannte interessante „Klarstellungen".

Zu den wissenschaftlichen Abhandlungen gehört auch Wilhelm Fischers interessante Untersuchung „Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners" und Ferdinand Löwes leider allzuknappe Ausführungen „Über die Interpretation Brucknerscher Symphonien". Über „Bruckners VIII. Symphonie", ihre Entstehung, Schicksale und ihre Stellung in der Symphonik schreibt anregend Franz Gräflinger.

Mit einer Schrift „Zum fünfundzwanzigsten Todestage Anton Bruckners" ist August Göllerich ständig vertreten. Bruckner, den Sohn seiner Heimat, preisen Dr. Max Graf in „Anton Bruckner und die österreichische Landschaft" und Rudolf Holzer mit dem Artikel „Der Genius loci Anton Bruckners". Franz Müller beantwortet die Frage „Warum lieben wir Anton Bruckner mit warmer Überzeugung".

Von mehr biographischem Interesse sind endlich die Beiträge „Ein Gesuch Anton Bruckners" (an die Hofkapelle) von Ernst Descey, „Anton Bruckner und das Stift Klosterneuburg" von Dr. Josef Kluger, sowie „Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt", Erinnerungen des Sanitätsrates Dr. Richard Heller in Salzburg mit einer Einleitung von Max Auer.

Ist schon der reiche Inhalt des Buches ein Anreiz für jeden Bruckner-Freund, es zu erwerben, so ist dies noch in höherem Maße der Fall, weil der Reinertrag des Buches (der halbe Ladenpreis kostet 6 GM.) dem Fonds zur Wiederherstellung der Bruckner-Orgel in St. Florian zufällt, wenn es beim Kassier des Komitees, Bankdirektor Franz Deschl in Linz a. D., bestellt wird.

Max Auer.

*

Anton Bruckner als Bühnenfigur!

Der Wiener Schriftsteller und Kritiker Ernst Decsey hat in Kompagnie mit Viktor Leon das Libretto eines Theaterstückes verfaßt, das sich „Der Musikant Gottes" nennt, womit Anton Bruckner gemeint ist. Es gibt wohl schwerlich eine bühnenwidrigere Erscheinung als diesen in stiller Zurückgezogenheit tätig gewesenen, christlichen Künstler, dessen äußerer Mensch im Vergleiche zu seinem unermeßlichen Seelenreichtum nichts zu bedeuten hat. Die Verfasser haben es leider nicht verstanden, diese innere Größe des österreichischen Tonmeisters dramatisch darzustellen. Was übrig bleibt, ist das kleine Menschlein, sein wenig vorteilhaftes äußere Wesen und nur *dieses* hat man, noch dazu in wenig geschmackvoller Weise, zur Titelfigur einer bei Gott! traurigen Posse gemacht. „Die zur Handlung gehörige Musik ist aus Kompositionen Bruckners." — Merkst du was, lieber Leser? Der „Dreimäderlhaus-Bazillus" schwebt noch immer in der Luft.

Dabei darf nicht übersehen werden, daß gerade Bruckners Musik dem „Theater" völlig widerstrebt. Und da die beiden Autoren im vierten Akte den armen Bruckner zum Trio aus seiner IV. Symphonie „strampfend und jauchzend" *tanzen* lassen, muß jeder Mensch von Geschmack sich von solchem Unterfangen mit heller Entrüstung abwenden!

Neben Bruckner kommen als Konservatoriumsschüler noch Gustav Mahler, August Göllerich, Friedrich Eckstein vor, natürlich unter etwas geänderten Namen. Dann gibt's eine Figur, die den Bruckner so abhold gewesenen Hanslick darstellt, dem merkwürdigerweise sehr bekannte, uralte Witze vom berühmten Hellmesberger in den Mund gelegt werden. Und zum Schlusse tritt gar noch Richard Wagner auf, vor dem Bruckner — o schamloses Beginnen! — seinen historischen Kniefall machen muß. Fürwahr, was hier an Bruckner gesündigt wird, spricht allem bisher Dagewesenen Hohn.

Das Ganze ist ein läppisches, ungeschickt zusammengeleimtes Operettenlibretto im Stile des „Poldi Huber" und es muß sehr wundernehmen, daß die Wiener Kritik, die doch sonst gerne mit abfälligen Urteilen bei der Hand ist, diesmal (wahrscheinlich weil es das Werk eines Zunftkollegen betrifft) sich auffallend zurückhaltend benimmt. Dagegen hat ein wackerer Buchhändler in einer Wiener Vorstadt das Buch in die Auslage gestellt, und daneben einen von ihm selbst verfaßten flammenden Protest gegen das Werk affichiert, worin er in derart scharfen Worten dagegen Stellung nimmt, daß sich Herr Decsey veranlaßt sah, gerichtliche Schritte einzuleiten.

Alles in allem müssen wir also dem berühmten Kritiker zurufen: „Kritisieren ist nicht schwer, besser machen aber sehr!"

Gebe Gott, daß sich nie ein Theaterdirektor fände, der dieses erbärmliche Sakrileg szenisch darstellte.

Dr. *Theodor Haas* (Wien).

*

W. Braunfels „Don Gil von den grünen Hosen"

Musikalische Komödie in drei Aufzügen [1].

Die „Vögel" hatten eigentlich recht deutlich bewiesen, daß Braunfelsens Beziehungen zur Oper mehr mittelbarer verstandesmäßiger als unmittelbarer gefühlsmäßiger Natur sind. An elementaren Forderungen der Opernbühne, wie z. B. der, daß die Handlung in ihren Hauptzügen aus dem Optischen heraus schon verständlich sein muß, war da blind vorbeigegangen. Durch „Don Gil" sind die Zweifel an Braunfels' Begabung für die komische Oper leider nicht zerstreut worden. Nach Tirso de Molinas Komödie hat er sich diesmal selbst das Textbuch geschrieben. Eine Verkleidungskomödie, bei der er zweierlei übersah: erstens, daß man nicht ungestraft an einen ganz bestimmten Zeitstil, an bestimmte Lebensanschauungen gebundene Sitten und Gebräuche von ganz anderem Gesichtspunkt aus darstellen

[1] Klavierauszug und Textbuch sind in der Universal-Edition (Wien) erschienen.

kann (und nicht darstellen *darf*, wenn der eigene Stil jenem so völlig wesensfremd ist wie Braunfels' Tonsprache spanischem Rhythmus und Kolorit) und zweitens: daß die alten Verkleidungskomödien nur aufs Spielerische gerichtet waren, und daß man dafür im Komponieren eine ganz leichte Hand und zur Aufklärung der verwickelten Handlung den Dialog oder das leicht verständliche Secco-Rezitativ hatte. Braunfels hängt aber gleich zu Anfang seinen Hauptpersonen psychologisch fundierende Bleigewichte an, was um so unangenehmer ist, als sie durch seine Motivierungen an Sympathie nur verlieren. Donna Juana läuft ihrem Geliebten nach, der, ein saubrer Edelmann und ausgewachsener Waschlappen, sie zwar geschwängert hat, aber dann sitzen ließ, weil — sein Vater ihm eine andere zudiktierte, um die er — damit der Betrug an Juana nicht aufkommt — als ein gewisser Don Gil werben muß! Don Manuels auswechselbarer Charakter ist — in einer psychologisch fundierten Komödie — um so peinlicher, als eine andere Person des Stückes, die von Manuel umworbene Donna Ines, sich von ihrem Vater (einem ausgemachten Trottel übrigens) gar nichts gefallen läßt, in Haltung und Sprache höchst emanzipiert auftritt. Um Doña Ines bewirbt sich nun ebenfalls — um die Werbung Don Manuels zu hintertreiben — die auch als Don Gil auftretende Donna Juana (in grünen Hosen). Sie hat tatsächlich mehr Glück als Don Manuel, die Geschichte kompliziert sich nach Wunsch und löst sich schließlich (ebenfalls nach Wunsch) in Wohlgefallen, indem jeder Topf seinen Deckel kriegt. Die ganze Handlung mit ihrer unverwüstlichen Molinaschen Grundlage ist konstruiert; nach einem lahmen Anfang kommt sie eigentlich erst im zweiten Akt etwas in Fluß, da wo Ines und Juana ihr Spiel beginnen. Doch immer bleibt der Eindruck der Schreibtischarbeit. Vieles, wie die Volksszenen, die Einlagen der Straßensänger, die Solfeggien der Ines sind so schön ausgedacht, aber auf der Bühne kommen sie nicht recht zum Leben. Das hängt aufs engste mit Braunfelsens *musikalischer* Veranlagung zusammen, die ganz und gar undramatisch ist.

Seine Musik ist episch breit ausgesponnen, ohne starke dramatische Kontraste und Schlaglichter. Außerdem konzertiert das Orchester in unaufhörlichem, zu gleichfarbigen Fluß. Dadurch wird aber den Kantilenen (um die Braunfels in erfreulichem Maße besorgt ist) zu viel Licht und Freiheit genommen. Auf ein ausgesprochenes spanisches Kolorit im Musikalischen ist verzichtet; anscheinend wollte es Braunfels durch ausgeprägte Rhythmisierung kennzeichnen. Aber auch da muß man sagen, daß die Fülle der rhythmischen Einfälle auf der Bühne nur selten wirkliche Durchschlagskraft haben, daß man vor lauter Rhythmik kaum einmal vom Rhythmus gepackt wird. Am empfindlichsten macht sich der Mangel dramatischen Blutes in der ungenügenden *musikalischen Charakteristik* geltend, die wohl in Einzelzügen der Figuren bedacht wird, sich aber nicht in deren ganzer Erscheinung deutlich dartut. Und dann: ein bißchen Humor hätte man doch gern hier oder da gesehen, doch daran gebricht's dieser Musik eigentlich ganz. Viel besser liegt dem Komponisten das Komische, das Parodisierende und Karikierende (wie in der Gestaltung des Don Rodriguez oder in der gelungensten Szene des ganzen Werkes, der ersten des zweiten Aktes).

Das betonte auch die Aufführung, die die Gestalt des Don Pedro, des Don Rodriguez, der Doña Clara karikiert zuspitzte und die auch Don Manuel durch stutzerhafte Allüren ins Komische wandte. Das ist notwendig, will man überhaupt Leben in das Stück bringen. Die mit viel Liebe vorbereitete Stuttgarter Aufführung unter Dr. *Erhardts* Spielleitung holte in dieser Beziehung wohl alles heraus, soweit es die recht ungleichwertige Besetzung zuließ. Freilich muß das zu Unwahrscheinlichkeiten führen, wie das zu ungleiche, unvereinbare Paar Ines und Rodriguez; immerhin: es war der brauchbarere Weg. Die Chorszenen waren ziemlich lahm und zerbröckelten vielfach; der Fehler dürfte hier freilich mehr in den dramatischen Ungeschicklichkeiten der Partitur zu suchen sein. Dagegen waren die Ensembleszenen sehr fein durchgearbeitet und wirksam gegliedert. Das belebende, den Schwung der Darstellung aufrecht erhaltende Element waren die Vertreterinnen der beiden weiblichen Hauptfiguren: *Rhoda v. Glehn* (Ines) und *Moje Forbach* (Juana), die beide ihre Partien nicht nur stimmlich prächtig durchführten, sondern auch darstellerisch die Situation glänzend und mit Humor beherrschten. Ihnen erfolgreich zur Seite der Haupt-„Held" Don Manuel in *Windgassens* wohlabgewogener Gestaltung. *Schätzlers* Don Rodriguez war in der Gesamtdarstellung dieser Figur zu stark übertrieben, Swoboda sparte als Caramanchell allzusehr mit Einfällen. — Die geschmackvollen, in den Farben wunderbar abgestimmten, im Raum vortrefflich disponierten Bühnenbilder und die herrlichen Kostüme stammten von Bernhard Pankok. Carl Leonhardt leitete das recht komplizierte Werk mit Sorgfalt und in großen Linien. Manches hätte indessen delikater, leichter, durchsichtiger herauskommen können.

Es ist schmerzlich, angesichts der Don-Gil-Partitur, die so viel schöne Musik umschließt, so viel Wenn und Aber vorbringen zu müssen. Aber diese Musik ist eben keine ursprüngliche dramatische Musik und verblaßt im Rampenlicht bedenklich. Das ist in Anbetracht der wenigen brauchbaren komischen Opern, die die deutsche Bühne hat, doppelt bedauerlich. *H. H.*

Rudi Stephans Oper „Die ersten Menschen"

Erste Aufführung der Neufassung von Dr. Holl (Frankfurt) auf der Münsterischen Bühne unter Dr. NIEDECKEN-GEBHARD und R. SCHULZ-DORNBURG

Bereits zwei Monate nach der Übernahme des Münsterischen Stadttheaters durch den Intendanten Dr. Niedecken-Gebhard und Rudolf Schulz-Dornburg als Oberleiter der Oper ist mit der Erstaufführung der Oper „Die ersten Menschen" von dem 1915 auf dem galizischen Kriegsschauplatze gefallenen Rudi Stephan eine künstlerische Tat von weittragender Bedeutung vollbracht worden. Zugleich muß die Wiedergabe als Abtragung einer Dankesschuld an den hoffnungsvollen jungen Musiker gelten, dessen Werken insonderheit Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg im Verein mit Dr. Karl Holl, dem Verwalter des künstlerischen Nachlasses Stephans, den Weg in die Konzertsäle ebnete. Die Oper, 1920 in Frankfurt a. M. uraufgeführt und bald darauf in Bochum und Baden-Baden konzertmäßig zum Vortrag gebracht, ist neuerdings von Dr. Holl auf Grund dreijähriger Abwägungen einer gründlichen „Operation", wie er es nennt, unterzogen worden. Nach seinen Ausführungen im Theaterheft besteht die nunmehrige Neufassung „in Strichen und Zusammenziehungen des musikalischen, wie textlichen Teiles, wobei die Musik als in der Oper überwiegendes Element zwar mit besonderer Rücksicht behandelt wurde, Kürzungen und geringfügige Änderungen kleinerer vollwertiger Teile derselben aber infolge unglücklicher Textgestaltung nicht ganz zu vermeiden waren, in Auslassung und sprachlicher Hebung von Textteilen, in kleineren dramaturgischen Ergänzungen, wie sie sich aus den vorgenannten Maßnahmen als notwendig ergaben". Auf diesem Wege, der in vollem Bewußtsein der Verantwortung gegenüber dem Gesamtkunstwerk beschritten wurde, sind nun unglückliche Längen des musikdramatischen Geschehens beseitigt und peinliche „sensationelle" Stellen des Borngräberschen Textes gemildert worden. So präsentierte sich die Oper dem Münsterischen Publikum, das den Musentempel fast bis auf den letzten Platz besetzt hielt, und den auswärtigen Gästen von der Feder als

eindrucksam wirkendes Mysterium. Lebenskraft und dynamische Variierung der Hauptvorgänge fesseln durch geschickte Mischung der dramatischen Spannungen und ihre höchste Steigerung im Opfer. Hier wächst Stephans Musik über Wagners Stil hinaus, da sie nicht motivisch zeichnet, sondern durch ganz bestimmte Farbenkomplexe, bezw. -symbole den Stimmungen Gestalt gibt. Blühende Lyrismen und visionäre Stellen werden niemals ins Süßliche gezogen, so daß dem Gesamtklingen bei seiner reichen Rhythmik und impulsiven Ballung in der Stimmführung ein urwüchsiger Zug des Wahren eigen ist. Dr. Niedecken-Gebhard hatte das szenische Leben aus der Musik hergeleitet und die Charaktere der vier handelnden Personen durch Bewegung im Raum, Kostüm und Lichtschwingungen typisch in die Erscheinung gerückt. Von zwingender Wucht war das zerrissene, wilde Wesen Kajins und die aus ihm geborene grause Tat des Brudermords. Nicht minder elementar wirkte die von der Stimme des Blutes leidenschaftlich aufgewühlte Chawa, während das stille Wesen Chabels, die Szene des Dankopfers, der Liebezauber und der mystische Schluß mit verhaltenem Atem aufgenommen wurden. Die von Heinrich Heckroth entworfenen Bühnenbilder waren stark flächig gehalten und betonten damit das Primitive der Handlung in wuchtigen Ausmaßen. Die symbolischen Lichteinfärbungen dürften noch präziser kommen. Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg, der den Taktstock führte, riß das Orchester zu plastischem, ekstatischem Ausdruck empor und hielt straffe Disziplin. Daß manche Gesangspartie im Klingen des Instrumentalkörpers unterging, muß auf das Konto der monumental gesteigerten symphonischen Instrumentalsprache gesetzt werden. Im Vordergrund des Solistenquartetts stand der dämonisch charakterisierte Kajin Julius Balins. Ihm ebenbürtig war Franz Olaf Hohnaus lyrisch besaiteter Chabel mit einer geschmeidigen Tenorstimme. Susanna Werberts Chawa wuchs mit dem Fortschreiten der Handlung unter dem Einsatz eines leuchtkräftigen Soprans mehr und mehr ins Hochdramatische. Julius Kiefers Adahm befriedigte. Das Publikum dankte den Ausführenden und Dr. Karl Holl für eine große Tat, die weiter ihre Kreise ziehen wird. *M. Voigt.*

MUSIKBRIEFE

Frankfurt a. M. Im September hat der neue Operndirektor Prof. Clemens Krauß seinen Posten angetreten und sich ohne jeden Widerstand die Gunst seiner Hörer erworben; so vollkommen entspricht sein Künstlertyp, der mit der interessanten äußeren Erscheinung technische Virtuosität verbindet, den Wünschen des Frankfurter Publikums. Als positive Leistung hat Krauß bisher nur den „Figaro", allerdings in einer vorzüglichen Neueinstudierung herausgebracht, und zwar beruhte das erfreuliche Niveau der Aufführung auf dem guten Zusammenwirken von Regisseur, Dirigent und Bühne. In der Regie von Dr. Lothar Wallerstein, die ihre maßgebenden Impulse von der Musik her empfängt, ist jede Geste dem Rhythmus der Melodie angepaßt, was besonders in den Ensemblesätzen zu einer klaren und deutlichen Betonung des Stimmgefüges beiträgt. Von den Bühnenbildern waren Ludwig Sievert die meisten gelungen, besonders der schwierige dritte Akt — in dem mittels einer großen Portiere das Durchgangszimmer in eine große Terrasse verwandelt wird — sehr günstig gelöst und reizvoll mit einem Tanz des Brautchors verbunden. Nur das letzte Bild, indem man zugunsten des zentralen Schlußeffektes die vorgeschriebenen zwei Gartenpavillons nicht — rechts und links — gleichgestellt beibehalten und statt des Rokokogartens eine expressionistische, zerklüftete Ruine aufgebaut hatte, brachte die letzte Szene um jeden Eindruck. Dem Operndirektor Krauß hat man die geeignete Besetzung des Ensembles zu danken. Besonders Adolf Permann (Graf) und Walter Schneider (Figaro) waren im Gesang und Spiel führend. Elisabeth Kandt (Susanne) ersetzte durch liebenswürdiges Spiel, was ihr an Größe der Stimme zur vollen Gestaltung fehlt. Daß die Gesänge der Gräfin — sowohl in der Darstellung von Else Gentner-Ziegler wie von Beatrice Sutter-Kottlar nicht zur vollen Wirkung kamen, lag an dem begleitenden Orchester, lag an einem Mangel der künstlerischen Persönlichkeit des Dirigenten, der, wo es auf Schwung, Technik und Temperament ankommt, die Musik vollen Ausdruck gewinnen läßt, jedoch versagt, wenn es gilt, einen warmen Gefühlsstrom in die Melodie einfließen zu lassen. — Eine Verpflichtung noch der Ära Lert zu erfüllen, wurde nun auch die große Oper „Sakahra" von Simon Bucharoff, die erste „amerikanische" Oper in Frankfurt uraufgeführt. Das Amerikanertum kommt hierbei weniger im Musikalischen als in der ganzen geistigen Einstellung des Komponisten, in der Wahl des Stoffes und seiner kinohaften Dramatik zum Ausdruck. Zwei Geschwister, die ihre Abstammung nicht kennen, entbrennen in Liebe zueinander. Die Schwester, eine Tänzerin, entreißt sich zwar der brutalen Gewalt ihres Impresario, indem sie ihn ermordet, sieht aber alle ihre Hoffnungen schwinden, als sie erfährt, daß sie ihren Bruder liebt. Indem sie den Opfertod durch Gift stirbt, verhindert sie, daß der Geliebte die Wahrheit erfährt. Der Bruder, ein Mönch, der aus Liebe zu ihr nach Paris gekommen ist, kehrt nach ihrem Tod wieder ins Kloster zurück. — Die Musik zu diesem veristischen Vorwurf hätte ruhig veristischer, eindringlicher sein dürfen. Es fehlt aber ein starkes dramatisches Wollen im Aufbau, und die melodische Erfindung ist schwach und bringt zu stark operettenhafte Anklänge. Nur die virtuose Orchestrierung täuscht über diese Leere hinweg und zeigt in Bucharoff ein ausgesprochenes Instrumentationstalent. — Die Aufführung gab der Musik einen farbigen Hintergrund in Bühnenbildern von Walter Dinse. Die Regie Dr. Lothar Wallersteins brachte besonders in die Einzelszenen Bewegung. Von den Darstellern wirkten Elisabeth Friedrich (Sakahra) und Willy Thunis (Sebastian) mehr durch ihr Spiel, während Robert v. Scheidt der Figur des Abtes auch durch seine warme Stimme Leben verlieh. Wolfgang Martin am Dirigentenpult holte aus der Partitur alle klanglichen Schönheiten heraus, so daß es schließlich doch zu einem ausgesprochenen Publikumserfolg kam. — Außer dieser Neueinstudierung und der Novität hörte man das liebenswürdige Singspiel „Das kluge Felleisen" von Wendland, dem außer der natürlichen, melodiösen Musik die Darsteller Elisabeth Friedrich und Emil Riedel zu einem guten Erfolg verhalfen. Schließlich sei das kurze Gastspiel des russischen Daghilew-Balletts erwähnt, dessen Kunst die stärksten Eindrücke hinterließ. Technisches Können in größter Vollendung, Originalität in szenischen Entwürfen und Kostümen, temperamentvolles und musikalisches Erfassen der Begleitung erzielen hier künstlerische Höchstleistungen, wie wir sie in Deutschland im Tanz nicht aufzuweisen haben. Die Frankfurter Konzertsaison hat dieses Jahr gleich mit einer außerordentlichen Fülle eingesetzt, d. h. in bezug auf die Anzahl der Abende; der Besuch der Veranstaltungen, besonders der Solistenkonzerte, ist zum größten Teil erschreckend zurückgegangen. Das hiesige Musikleben hat insofern eine einschneidende Änderung erfahren, als Hermann Scherchen seine bisherige Leitung der Museumskonzerte niedergelegt und der Operndirektor Prof. Clemens Krauß die Führung übernommen hat. Mit Scherchen, der zwar dafür an die Spitze des Rühlschen Gesangvereins getreten ist, hat Frankfurt eine seiner markantesten Führerpersönlichkeiten eingebüßt. Prof. Krauß hat die in Aussicht genommenen Programme der Konzerte vorerst beibehalten, darunter eine Reihe von Werken, die Scherchens besonderer Eigenart liegen; so ist es nicht leicht, die Leistung des neuen Dirigenten ganz gerecht zu bewerten. Jedenfalls ist er künstlerisch keine so ausgesprochene Persönlichkeit, erlangt

aber dadurch den Vorteil, weder beim Orchester noch beim Publikum starke Widerstände überwinden zu müssen. Krauß dirigiert gewandter, aber er hinterläßt nie so tiefe Eindrücke, wie es Scherchen oft gelungen, selbst wenn er mitunter zu eigenwillig interpretierte. — Von neueren Werken brachten die Museumskonzerte Ravels graziöses „Tombeau de Couperin", und Hindemiths allzuspródes, diesmal nicht recht geglücktes Klavierkonzert. Das Symphonie-Orchester unter Ernst Wendel setzt seine vom Vorjahr bekannten tüchtigen Leistungen fort. Von Kammermusikvereinigungen kam das Busch-Quartett und spielte ein Werk von Busoni zum Andenken des verstorbenen Meisters. Die Amars und das junge Lenzweski-Quartett setzten sich für moderne Kompositionen ein; das Amar-Quartett spielte das schöne Streichtrio von Hindemith, das technisch vorzüglich gekonnte Opus 34 von Toch, und Amar selbst die etwas etudenhaft geratene Solosonate für Violine von Hindemith. Von den Sonderkonzerten sei der eindrucksvolle Abend des sixtinischen Chors unter Casimiri erwähnt, die Abende der stürmisch begrüßten Fritz Kreisler und Franz v. Vecsey, schließlich das Auftreten des berühmten Schaljapin, der im Konzertsaal nicht die Wirkung wie von der Bühne her, zu erzielen vermochte. Dr. *K. Meyer.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bayreuth. Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte die Dresdner Philharmoniker unter der Leitung Siegfried Wagners, der neben Werken seines Vaters und Großvaters an eigenen Werken dirigierte: die Vorspiele zu den Bühnenwerken „An allem ist Hütchen schuld", „Die heilige Linde" (Uraufführung); ferner die Symphon. Dichtung „Glück". Dirigent und Orchester wurden stürmisch gefeiert, die Werke S. Wagners bildeten den Gegenstand lebhaftesten Beifalls. *ee.*

*

Düsseldorf. Dr. A. Fröhlich setzte sich auch hier im Bunde mit der Sopranistin A. Ibald für Hindemiths „Marienleben" erfolgreich ein. Fällt auch die Zustimmung im ganzen schwer, weil hier Stilfragen mehr absolut, vom Grundsätzlichen her, erörtert werden und in der Gestaltungspraxis den Konnex zur herrlichen Dichtung Rilkes nur auf Umwegen finden lassen, so fesselt doch manch wirklich echter Einzelzug. Das Interesse war groß, größer jedenfalls als das zustimmende Einleben.

E. Suter.

*

Halle a. S. Arnold Mendelssohns neue Symphonie (F dur Nr. 3) erlebte in einem Konzert der Philharmonie unter Dr. Georg Göhler nach dem Manuskript ihre erfolgreiche Uraufführung. Sein Bestes an Gedanken und Koloristik gibt der Tonsetzer in dem von leidenschaftlicher Erregung durchfluteten ersten Satz und in dem witzigen Scherzo mit seinem reizvoll kontrastierenden Trio. Andante und Finale weisen ziemliche Längen auf und lassen das Interesse etwas erlahmen. Im Stilistischen steht die Symphonie jenseits von Liszt und Wagner, lehnt sich dafür aber an die Ausdrucksweise von Brahms an. Verschiedentlich klingen kirchenmusikalische Elemente durch — Mendelssohn wurzelt ja mit seinem Empfinden stark in den alten Meistern Bach und Schütz —, dann aber leuchten auch ganz überraschend moderne Wendungen und Farben auf. So steht die mit überlegener Satzkunst geschriebene Symphonie als Ganzes eigentlich auf der Grenze zwischen Alt und Neu. *Kl.*

*

Stuttgart. *Wilhelm Kempffs* II. Symphonie kam unter des Komponisten Leitung hier zur ersten Aufführung. Kempff ist Epiker und Pathetiker. Ein schwerer, grüblerischer, fast düsterer Ernst liegt über seiner Tonsprache, selten hellt sich das Bild einmal auf. Das läßt den Hörer kaum zu inneren Entspannungen kommen, wie man auch äußerlich — bei einem so großen Werk — mehr Kontraste wünschte. Trotzdem fesselte die (eine Stunde dauernde) Symphonie ungemein. Kempff hat echt symphonische Einfälle, die Sätze werden in großer Linie aufgebaut und durchgeführt. Die Ehrlichkeit seiner Kunst, der tiefe Ernst seiner Musik ziehen einen in ihren Bann. Der Nährboden, aus dem Kempffs Sprache herausgewachsen, ist hauptsächlich Bruckner (mit geringen, mehr indirekten Einwirkungen des Wagnerschen Orchesterstiles). Der Norddeutsche macht sich aber in seiner herben Art als Eigener deutlich bemerkbar; nur müßte er (wie sein geistlicher Lehrmeister im Scherzo) seinen ernsten (zu ausschließlich langsamen) Sätzen einen stärkeren Gegensatz hinzugesellen. *H. H.*

*

Würzburg. Die Würzburger Liedertafel brachte unter der Leitung von J. B. Zeller „Ekkehard", dramatische Konzertszenen mit einem Vor- und Nachspiel für Soli, Chor und Orchester von Alfred Küffner, frei bearbeitet nach dem gleichnamigen Scheffelschen Roman von Eduard Küffner, zur Uraufführung. Das Werk hat in den lyrischen Partien, insbesondere in den Chören angesprochen; die Bearbeitung der epischen und dramatischen Abschnitte ließ Wünsche offen. Die fleißige Arbeit des talentvollen jugendlichen Tonsetzers (Bamberg) fand in seiner Vaterstadt Würzburg bei beiden Aufführungen ehrende Anerkennung. Als Solisten wirkten Tilly Zeller-Bauch (Würzburg), Elisabeth Waldenau (München), Max Oßwald (München), August Skarbath (Würzburg). *G. Th.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Vereinigter Musikerkalender Hesse — Stern. 47. Jahrgang 1925. 3 Bände ca. 1300 Seiten. Preis Mk. 4.50. Max Hesses Verlag, Berlin W. 15.

Das unentbehrliche Hilfs- und Nachschlagebuch für jeden Musiker ist pünktlich zum Jahreswechsel erschienen. Seine Ausstattung ist jetzt wieder mustergültig, inhaltlich dürften kaum noch Wünsche unerfüllt bleiben. Das Taschenbuch enthält ein vollständiges Tageskalendarium bis 31. Dezember 1925. Alles Wissenswerte über das Musikleben in mehr als 450 Städten des In- und Auslandes umfassen die beiden starken Textbände. Im allgemeinen Teil sind die Konzertdirektionen, Musikverleger, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften übersichtlich und fast lückenlos zusammengestellt. Dann folgen die äußerst wertvollen alphabetischen Verzeichnisse der konzertierenden Künstler und Ensembles nach Fachgruppen geordnet. Der Städteteil weist besonders für das Ausland starke Bereicherungen auf. Den Schluß bildet ein viele Tausende von Namen umfassendes Verzeichnis bekannter Künstler und Pädagogen mit ihren Adressen. Einer besonderen Empfehlung bedarf der Kalender nicht mehr.

Ch.

*

Illo Peters: Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik. Band 55 der math.-physikal. Bibl. bei B. G. Teubner. Karton. 80 Pf.

Zu den verschiedenen, dem Musiker und Musikliebhaber die nötige Aufklärung über die Grundlagen des Tonsystems gebenden Schriften kommt jetzt auch das vorliegende Bändchen. Es darf Anspruch auf gleichwertige Einschätzung mit allen uns bekannten ähnlichen Schriften machen. Der Verfasser bedient sich äußerster Kürze, ohne irgendwo eine Lücke offen zu lassen. Besonders dankbar darf man ihm für den einleitenden geschichtlichen Überblick sein, ferner für die Kapitel Raumakustik, Harmonielehre (NB. Nichtanerkennen der Untertöne) und für das Verständlichmachen des Weberschen Gesetzes in dem die Tonpsychologie

betreffenden Abschnitt XI. Mit diesen Abschnitten seines Buches hat J. Peters den Musikern, die auf der Suche sind nach lichtvollen Erklärungen über die mit dem Hören verbundenen Vorgänge, einen großen Dienst erwiesen. *A. E.*

Neue Lieder.

Musikalisch bringt die vorliegende Auswahl nicht viel Neues, man schreibt weiter Liebes- und Abendlieder, eine leise Abspaltung von der früher so beliebten Süße und meist vorgetäuschten Naturfrische ist nur dann und wann spürbar. Die Liedkomposition bleibt größtenteils noch immer Literaturmusik, reizvolle Werkchen glücken manchmal, sind aber nur als Talentproben zu werten, denn die Frage, ob ihr Schöpfer wirklich zu Größerem berufen sei, bleibt unbeantwortet. Ein Sohn der Steiermark, *Otto Siegl*, veröffentlicht fünf Gesänge (Adler-Verlag, Graz-Leipzig); es sind z. T. melodisch interessante und intensiv gestaltete Sachen, die auch bedeutende Kultur der Interpreten voraussetzen. „Schwarz ist die Ackerkrume" (Op. 11) kann dann zweifellos eine mächtige Wirkung auslösen, ebenso „Mondnacht" (Op. 11), das einer Bereicherung des Ausdrucks zustrebt. Sehr geschmackvoll schreibt der Österreicher auch „Im Volkston", das ebenfalls gutes Niveau hält. Erinnert seine zwar durchaus nach modernem Prinzip aufgebaute Architektonik zuweilen an heimatliche Vorbilder wie Hugo Wolf, so denkt man unwillkürlich an Brahms bei den zwei Liedheften (Op. 12) von *Rudolf Peters*, die bei N. Simrock, Berlin-Leipzig, soeben herausgegeben werden. Auch dabei deutet die Wahl der dichterischen Vorlagen auf Geschmack, im ganzen ist aber Peters' Haltung etwas konservativ; das bezeugt schon äußerlich die vorsichtige Deklamation, die der Singstimme des öfteren keine größere Selbständigkeit gönnt. Peters, der bis jetzt vornehmlich durch Klavierstücke und Sonaten hervorgetreten ist, verfügt über einen sehr flüssigen Klaviersatz, der über manche monotone Stimmführung hinweghilft, aber zu den gedankenschweren Texten nicht immer paßt. Doch ist das ehrliche Bestreben unbedingt anzuerkennen, den Empfindungsgehalt der Dichtungen musikalisch auszuschöpfen. Selbst wo die Erfindungskraft nach meinem Gefühl noch stärker sein dürfte, halten die Lieder neben der üblichen Produktion ausgesprochenes Niveau. — Im gleichen Verlag erscheinen Vier Lieder von *Hans F. Schaub*, die eine mehr gewählte als gequälte Sprache reden. Mit konventionellen Mitteln mitunter, doch recht dankbar für eine hohe Singstimme sind hier Gebilde geschaffen, die gerne gesungen und ebenso gerne gehört werden dürften, weil sie keinerlei Probleme stellen und auch von den Vortragenden nichts Außergewöhnliches verlangen. Um einige weitere Grade anspruchsloser sind die „Lieder aus meinem Garten", die *Hanns Ludwig Kormann* bei Fr. Kistner & C. F. W. Siegel (Leipzig) vorlegt. Recht billige Tonmalereien sind einer zyklischen Folge von fünf Gedichten Elisabeth Dauthendeys unterlegt, die allerdings auch nicht durch Gedankentiefe bestechen und daher dem Komponisten seine Arbeit sehr erleichtern. — Pseudolyrik! Viel ernsthafter setzt sich dagegen *Richard Zoellner* mit zwei schlichten Liedern Max Dauthendeys auseinander, deren aparte Stimmung freilich nicht durch Klavier, sondern nur durch die vorgesehene Streichquartettbegleitung herauszuholen ist. Da Zoellner von der illustrativen Lyrik unserer Zeit bewußt wegstrebt und eine gewisse absolute Reinheit auch in der ganz unsinnlichen Behandlung der menschlichen Stimme bevorzugt, bleibt es natürlich bei einem beachtlichen Versuch, den man aber trotz manchem Nüchternen und Gewollten ernst zu nehmen geneigt ist. Im selben Verlag für neuzeitliche Kunst (Max Thomas, Magdeburg) greift *Gerhard F. Wehrle* das eigenartige Problem auf, durch gleichzeitige Verwendung von F dur und Fis dur auf dem Klavier ein Narrenlied zu demonstrieren. Mir scheint dies Op. 18 III sehr originell, das gewählte Verfahren für den Einzelfall auch berechtigt. Einer guten Sängerin ist das interessante Stückchen jedenfalls zu empfehlen, wie man sie umgekehrt vor *Reinhold Scharnkes* „Kleiner Stadt" (im gleichen Verlag) warnen muß, denn dahinter offenbart sich krassester Dilettantismus. Über die ebenda gedruckten „Sechs deutsche Kinderlieder" von *Fritz Behrend* (Op. 33) ist nicht viel zu sagen. Zu Kinderreimen ist eine leichte harmlose Musik gesetzt, entfernt dem Hänsel- und Gretel-Stil artverwandt. Das Ganze mag für den Hausgebrauch zweckdienlich sein.

Die Ballade ist in maßgebenden Musikerkreisen verpönt und doch steckt in dieser Sondergattung ein Stück Volkskunst wie kaum in einem anderen. Schon deshalb muß man *Emil Petschnig* dankbar sein, daß er sich um deren Wiederbelebung ernstlich bemüht. Die Herkunft von Löwe kann er freilich nicht verleugnen. Das ist Vorzug und Nachteil. Der altväterliche Ton gibt überzeugende Kraft und sichert Popularität, worauf die Ballade nicht verzichten darf, aber diese Einfachheit und — nach heutigen Begriffen — technische Bedeutungslosigkeit beschränkt den Wirkungsradius vornehmlich auf Volksunterhaltungsabende. Da werden allerdings die drei Balladen nach Börries Freiherrn von Münchhausen (M. F. Aichwalder, Wien) ebenso große Begeisterung wecken wie die drei anderen im Steingräber-Verlag, Leipzig, gedruckten Stücke, deren Inhalt schon jeweils aus dem Schwarzweißscherenschnitt des Titelblatts abzulesen ist. Damit diese schlichte, frische, natürliche Musik zu ihrem Recht kommt, ist freilich Voraussetzung ein meisterlicher Volkssänger, der über eine ungezwungene, ungekünstelte Vortragsart verfügt. *H. Sch.*

*

Rudolf Süß-Sepp Summer: Lieder zur Laute. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Beide Komponisten bieten hübsche, gut gesetzte und gut klingende Lieder. Die Summers auf dem Überkommenen basierend, aber frisch und ansprechend, die Süßens reicher ausgestaltet, mehr für Haus und Garten, als für die Wanderung.

*

Erwin Banck: Zwölf Kinderlieder. Verlag August Scherl, G. m. b. H., Berlin 1924.

Das bezauberndste Kinderliederbuch, das mir je in die Hände gekommen ist! Ein reizendes Durcheinander von Melodie, Text und den lustigen Bildern Hans Soltmanns. Wie schade, daß es zu spät zur Ankündigung vor Weihnachten kam. Ich möchte aber jedem empfehlen, es sich und seinen Kindern noch nachträglich als Weihnachtsfreude kommen zu lassen. Der Verlag hat für eine hervorragende Ausstattung gesorgt. *H.*

Musikalien

Walter Niemann: Klavierwerke zu zwei Händen. Verlag Peters, Leipzig.

Alt-China Op. 63. 5 Traumdichtungen. Der von Claudels Buch angeregte Tonsetzer „lädt den Spieler ein, mit ihm eine Traumreise nach China zu machen". Pagodengeklingel, böse Bonzen, würdige Mandarinen, dumpfe Tempelgesänge, die still gleitende heilige Barke, die Töne der chinesischen Nachtigall, das Getrippel eiliger Frauenfüßchen klingen aus dem harmonisch Eigenartigen, Doppelquarten, seltsame Orgelpunkte, feierliche Akkordtranspositionen u. a. exotische Ausdrucksmittel verwendenden, klangfrohen, stimmung-getränkten, technisch schwierigen Charakterstücken. — Das „Weiße Haus" Op. 86 ein Zyklus von 12 Klavierstücken nach H. Bang. Die vier Jahreszeiten mit ihren Freuden und Leiden, wie sie die deutsche Natur und das bürgerliche Leben mit sich bringen, ziehen mit je drei liebenswürdigen, bunten Bildern an uns vorbei. Der Zyklus gehört zu seinen abwechslungsreichsten, bringt freilich für den Kenner seiner früheren Werke kaum Neues. Besonders sprechen die munteren, humor-

gewürzten Nummern an wie „Kinderspiele", die „alten Tanten", „Traubenlese", „Marionettentheater". Sie erscheinen echter und wärmer, als die zum Teil etwas billigen düsteren Schilderungen, wie „Letztes Geleit", „Gespenster", „Winterdämmerung". — Die 4 Balladen Op. 81 sind weiter ausgeführte, großzügige Landschaftsbilder, vom Autor selbst mit Titeln bezeichnet: 1. Römische Campagna, 2. Nordische Heide, 3. Sonntag in Lissabon, 4. Nordische Meerfahrt. Die Angabe der programmatischen Ideen im Vorwort erleichtert die Auffassung der konzertwirksamen und klangreichen Stücke. — Präludium, Intermezzo und Fuge Op. 73. Das Präludium deutet in zarter Weise auf das Fugenthema hin, fließt in hübschen Sequenzen dahin, belebt durch rhythmische Nebenmotive und gegen Ende durch Vergrößerung des Hauptgedankens und reiche Klangmittel gesteigert. Das Intermezzo trägt seinen Namen mit Recht, es ist eine Art Kadenz in perlenden, gebrochenen Akkorden. Die Fuge selbst ist frei von Trockenheit, lebendig, ganz angenehm zu spielen. *C. Knayer.*

*

Arth. Seybold: Melodie und Rhythmus, Vortragsschule für Violine mit Klavierbegleitung, Op. 204. Heft I. Verlag A. J. Benjamin.

Für die jüngsten Geiger. Von einem gewiegten Pädagogen und tüchtigen Künstler stammend, erfüllen diese 14 Stückchen (die ersten 4 nur aus den Tönen der leeren Saiten bestehend) ebenso ihren technischen Zweck, wie sie angenehm zu hören sind.

*

Goby Eberhardt: Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität für Violine. 1. Teil. Verlag A. J. Benjamin.

Auf guten Prinzipien beruhende Violinschule mit starker Verwendung älterer Übungsstücke. Der erste Teil beschränkt sich auf die Verwendung von Griffen, zu denen nur nebeneinanderliegende Finger benötigt werden. Der gleichfalls vorliegende fünfte Teil enthält schwieriges Studienmaterial, Tonleitern durch drei Oktaven und Zitate aus der Konzertliteratur für den Geiger.

*

Wilh. Kempff: Sonate (cis moll) für Violine allein, Op. 13. Verlag N. Simrock.

Die Solosonate für Violine hat von altersher etwas von einer Ausnahmeerscheinung an sich. Zwischen Bach und Reger, der aufs neue wieder an die Gattung kräftig erinnert hat, steht mit lebendig gebliebenen Werken wohl nur Rust. Die Geiger werden gerne nach dieser Kempffschen Sonate greifen, zunächst schon, weil sie durchweg geigerisch gehalten ist, mehr noch, weil sie Charakter hat, bei solchen Stücken lohnt sich die Mühe des Einstudierens. Einem in breiten Strichen auszuführenden Präludium folgt ein resolutes Allegro in straffer Form. Dem Gesanglichen trägt der dritte Satz Rechnung, wobei man mit dem Komponisten streiten könnte, warum er nicht zugunsten der getragenen Melodie das figurierte Wesen mehr eingeschränkt hat. Ein als vierter Satz sich zeigendes Maestoso nimmt sich aus wie eine Überleitung zum Schlußpresto, das inhaltlich nichts Wesentliches zu sagen weiß, aber bei flotter Ausführung zündend wirken kann. *A. E.*

*

Der Ring des Nibelungen, in Bildern dargestellt von Hugo L. Braune. Kistner & Siegel, Leipzig 1924.

Der Verlag bringt den Bilderzyklus Braunes zu Wagners Tetralogie in zweiter verbesserter Auflage heraus. Ein Prachtwerk in hervorragender Ausstattung. Eine Prosa-Wiedergabe der Handlung von Gustav Herrmann ist dem Werk vorangestellt. Zu den Bildern muß gesagt werden, daß sie heute schon stark verblaßt wirken, wie ihre Umrahmungen im Jugendstil veraltet sind. Die Phantasie Braunes bleibt zu sehr am primitiv Gegenständlichen hängen, der zeichnerische Reiz der Bilder ist zudem recht gering. Schade, daß der hervorragend gut geleitete Verlag, der so viel Wertvolles in den letzten Jahren herausgebracht hat, hier doch eigentlich vergebliche Mühe aufgewandt hat. *Ch.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Für das *fünfte Donaueschinger Kammermusikfest* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst können Kompositionen bis zum 1. Februar 1925 eingereicht werden. In Betracht kommen Kammermusikwerke jeder Besetzung, auch Chorwerke kammermusikalischen Charakters. Alle Einsendungen sind (mit Rückporto) zu richten an Musikdirektor Heinrich Burkard, Donaueschingen Baden.

— *Deutsche Opern im Ausland.* „Mona Lisa" von Max Schillings ist mit großem Erfolg am Kgl. Theater in Stockholm aufgeführt worden. „Der Schatzgräber" von Schreker wird in Helsingfors, seine Oper „Der ferne Klang" in Petersburg herauskommen. In Barcelona werden zwei Opern von Felix Weingartner: „Dorfschule" und „Kain und Abel" aufgeführt.

— Eine russische Operntruppe unter der musikalischen Leitung von *Issai Dobrowen* wird Anfang des Jahres Deutschland bereisen. Es kommen nur russische Werke: „Boris Godounow", „Eugen Onegin", „Pique Dame" u. a. in russischer Sprache zur Aufführung.

— Als Nachfolger des Operndirektors Cortolezis ist *Ferdinand Wagner*, der bisherige Opernleiter in Nürnberg, als Generalmusikdirektor nach Karlsruhe berufen worden.

— *Wilhelm Furtwängler* dirigierte bei seinem diesjährigen Erscheinen in London zwei Konzerte in der Queens Hall. Der von einem ausverkauften Hause erwartete Gast wurde stürmisch gefeiert.

— Nach Mannheim und Wien hat nun auch das deutsche Landestheater in Prag *Julius Bittners* „Rosengärtlein" mit dem größten Erfolge herausgebracht.

— In Kiel gelangten unter der Leitung von Prof. *Fritz Stein* die Variationen über „Prinz Eugen" von Karl Hasse zur sehr erfolgreichen Aufführung.

— Kammersänger *Karl Lang*, Lehrer an der Württ. Hochschule für Musik, hat den Titel Professor erhalten.

— Die Kammersängerin Madame *Cahier* sang in Holland und Schweden Lieder von *Artur Perleberg* (Verlag N. Simrock, Berlin) mit größtem Erfolge.

— *Günther Ramin*, der Organist der Leipziger Thomaskirche, erhielt einen Ruf als Lehrer an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

— Generalmusikdirektor Dr. *Fritz Volbach* (Münster i. W.), der Leiter des städt. Orchesters und des Musikvereins, hat, durch schwere Erkrankung gezwungen, sein Rücktrittsgesuch eingereicht.

— Kapellmeister *August Richard* (Heilbronn) hat die Leitung des Karlsruher Lehrergesangvereins als Nachfolger Professor H. K. Schmids übernommen.

— Im zweiten Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts in Köln kam das dritte Streichquartett (Es dur Op. 64) von *Felix Woyrsch* zur Aufführung.

— Der schlesische Komponist *Georg Kluß* (Beuthen) hat ein Konzert für Flöte, Cello und Streichorchester vollendet.

— Zum Kantor und Organist an die St. Petrikirche in Chemnitz wurde der als Komponist, Orgelvirtuos und Dirigent bekannte *Ewald Siegert*, seither Kantor der Nikolaikirche, berufen.

— Der Konzertmeister *Hugo Kolberg* von der Frankfurter Oper ist als erster Konzertmeister an die Wiener Staatsoper berufen worden. Gleichzeitig übernimmt er eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik.

— Bei einem Symphoniekonzert des städt. Orchesters in Hof i. B. (Musikdirektor Gellhorn) spielte *Fritz Beer* das Violinkonzert von Beethoven und erzielte damit einen durchschlagenden Erfolg.

— In einer Cornelius-Feier des Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins in Krefeld (Leitung: *Hubert Langer*) errang die

Stuttgarter Altistin *Marta Fuchs* außerordentliche Erfolge. Die Presse schreibt von ihr: Marta Fuchs wurde den feinsten Schwingungen dieser wundersamen Tonblüten in idealer Weise gerecht, fern aller äußerlichen Manier in vollster Versunkenheit gab sie den tiefinnerlichen Gefühlen dieser beglückenden Offenbarungen keuscher Kunst adäquaten Ausdruck.

— Der Züricher „Häusermannsche Privatchor" (Leitung: *Hermann Dubs*) bot unter Mitwirkung von *Ernst Isler* (Orgel) und *Wilhelm de Boer* in einem Kirchenkonzert in Fraumünster ein beachtenswertes Programm mit Werken von *Kaminski* (Choräle, Motette, Orgeltoccata), *Hindemith* (Solosonate Op. 39 I), *Robert Blum* (Hymnus an den Erlöser), *Krenek* (a cappella-Chor aus Op. 22), *Honegger* (Orgelstücke) und *Schönberg* (Friede auf Erden Op. 13).

— In Jena trat der Komponist *Heinrich Funk* in einem eigenen Abend mit Liedern und einem Melodram „Die Braut" hervor. Als Gesangssolistin wirkte Gertrud Gabriel (Dresden) mit.

— Prof. Dr. *Sandberger*, der bedeutende Münchner Musikgelehrte, hat am 19. Dezember seinen 60. Geburtstag gefeiert. (Die N. M.-Ztg. hat Sandberger als Künstler und Gelehrten im letzten Heft des Jahrgangs 1923 ausführlich gewürdigt.)

— Die Konzertsängerin *Anny Gantzhorn* hatte mit einem Haas-Abend in München, unter Mitwirkung des Komponisten als Begleiter, einen vollen Erfolg. Von den zwanzig Liedern mußten neun wiederholt werden. Die Sängerin wird das Programm, ebenfalls mit Joseph Haas am Flügel, auch in Köln, Stuttgart, Hannover und Heilbronn singen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— Im Augsburger Stadttheater (Direktor C. Häusler) fand die Erstaufführung von *Franz Schrekers* „Der Schatzgräber" statt. Die Inszenierung leitete Dr. Otto Erhardt (Stuttgart), die Bühnenbildentwürfe stammen von Ludwig Sievert (Frankfurt a. M.). Die musikalische Leitung hatte der städt. Kapellmeister *Josef Bach.*

— Die städt. Bühnen Rostocks haben das neueste Werk von *Carl Lafite* (Wien) „Die Stunde", Oper in drei Teilen mit einem Vor- und Nachspiel, zur Uraufführung erworben.

— *Kurt Stiebitz'* Symphonie „Nächtliche Wanderung" Op. 28 ist in Duisburg durch Generalmusikdirektor Scheinpflug uraufgeführt worden; weitere Aufführungen, so unter Dr. Kopsch (Berlin) im Rahmen seiner Blüthnersaal-Abonnementskonzerte stehen bevor.

— Ein Bläsersextett Op. 38 von *Hans Bullerian* (Verlag Simrock) gelangt am 6. Dezember in Haag durch die Holländische Bläservereinigung zur Erstaufführung.

— In Koblenz gelangte ein Violinkonzert von *Hermann Henrich* zur Uraufführung. Die zweite Aufführung wird unter der Leitung Hermann Abendroths in Köln stattfinden.

— Das Kölner Prisca-Quartett hat *Ewald Straeßers* neues g moll-Streichquartett Op. 52 in Berlin zur Uraufführung gebracht.

— *Waldemar von Baußnerns* IV. Symphonie ist in München unter der Leitung Siegmund von Hauseggers zur Uraufführung gekommen.

Konzertwerke.

— *Ferruccio Busonis* Klavierkonzert Op. 39 für Klavier, Orchester und Männerchor fand bei seiner Erstaufführung im Rheinland (Mainz) mit *Edward Weiß* als Solist, dem Mainzer städt. Orchester unter Kapellmeister *König* und Mainzer Männergesangverein eine begeisterte Aufnahme.

— Der hervorragende Kölner Orgelvirtuose *Heinrich Boell* brachte in einem Kirchenkonzert in Essen-Lüttenscheid im Verein mit der Sopranistin *Regina Schmidt,* Margarete Friederich (Violine), A. Menzel (Klarinette) und dem Wittener Kirchenchor (Leitung Erich Näscher) *Heinrich Kaminskis* „Drei geistliche Lieder" für Singstimme, Violine und Klarinette und *Günther Ramins* Fantasie für Orgel in e moll zur Uraufführung. Das mustergültige Programm enthielt noch *Arno Landmanns* Präludium in h moll, vierstimmige Choräle von Kaminski, dessen 130. Psalm für gemischten Chor, außerdem geistliche Lieder und den „Palmsonntagmorgen" von Reger.

— *Hermann Drews* (Dresden) brachte die beiden neuen Klaviersonaten Op. 61 von *Joseph Haas* in Berlin und Dresden zu erfolgreicher Erstaufführung.

— *Paul Juons* Sonate Op. 22 für zwei Klaviere gelangte in einem Düsseldorfer Konzert durch Frau Lentz-Thomsen und Willy Werth zu erfolgreicher Erstaufführung.

— Die Altistin *Marta Fuchs* hat in einem eigenen Liederabend in Stuttgart eine Reihe gehaltvoller Lieder von *Paul Baumann* (Stuttgart) zur ersten Aufführung gebracht.

— Beim *ersten Niedersächsischen Musikfest* in *Osnabrück,* das anläßlich des 25. Jubiläums des dortigen Musikvereins und des 50jährigen Jubiläums des mit ihm eng verbundenen Lehrergesangvereins Anfang Dezember stattfand, kam am dritten Abend ein Werk von *Karl Hasse* für Männerchor, Tenorsolo und Orchester „Frische Fahrt" (Text von Eichendorff) zur Uraufführung. Das Solo hatte A. Kohmann, die Leitung Musikdirektor Otto Volkmann.

— In einem Lehrerkonzert der Staatlichen Musikschule in Weimar kam eine Sonate für Klavier und Violine von *Gustav Lewin* zu sehr erfolgreicher Uraufführung, desgleichen neue Gesänge, die der Opernsänger *Xaver Mang* vom Deutschen Nationaltheater wundervoll sang.

TODESNACHRICHTEN

— *Giacomo Puccini,* der berühmte italienische Opernkomponist, ist an den Folgen einer Kehlkopfoperation in Brüssel am 29. November gestorben.

— Kammersänger *Anton Balluff* (geb. 6. Oktober 1846) ist am 4. Dezember in Stuttgart gestorben. Balluff war von 1885 bis 1904 ein gefeiertes Mitglied des ehemaligen Stuttgarter Hoftheaters. Er hat hier als Erster den Walter Stolzing und Siegfried gesungen; von seinen anderen Gestalten sind besonders sein Manrico, außerdem Tamino, Florestan, Tannhäuser, Robert der Teufel zu nennen. B. war lange Jahre als Chorist tätig, bis eines Tages, der Not gehorchend, die Leitung ihn als Solist verwendete und dabei die Bedeutung des Sängers erkannte. Wenige Monate nach diesem geglückten Versuch rückte er bereits in die Stelle des ersten Heldentenors ein.

— Der Komponist *Max Leythäuser* ist in München im Alter von 71 Jahren gestorben.

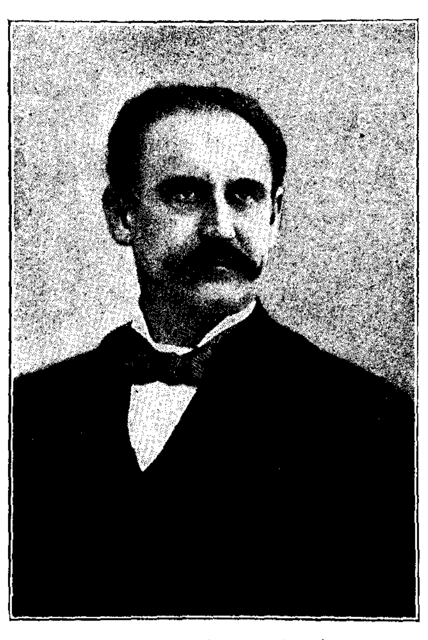
— *Gabriel Fauré* (geb. 1845), einer der bedeutendsten französischen Komponisten, ist im Alter von 79 Jahren in Paris gestorben. Fauré war zuerst Organist an St. Honoré, dann an St. Sulpice und endlich seit 1877 Kapellmeister an der Madeleine. Von seinen Kompositionen (darunter drei Bühnenwerke) sind namentlich die Violinwerke in Deutschland bekannt geworden.

— Der russische Komponist *Serge Ljapunow* ist am 8. Nov. 65 Jahre alt gestorben. Er machte seine Studien am Konservatorium in Moskau und ließ sich 1885 in Petersburg nieder, wo er in freundschaftliche Beziehungen mit Balakirew trat, dessen Briefwechsel mit Tschaikowsky er herausgab.

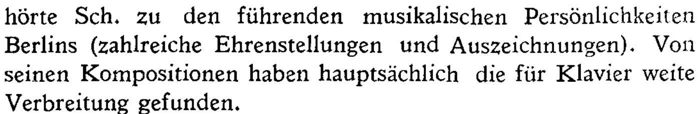
— In Stuttgart verstarb am 13. Dez. infolge eines Herzschlages die Hofpianistin *Johanna Klinckerfuß,* eine Tochter des Kapellmeisters Schultz in Hamburg. Dank ihrer starken pianistischen

Fähigkeiten wurde sie in jungen Jahren Schülerin von Liszt. Durch ihre Heirat mit Hofrat Klinckerfuß verzichtete sie auf die Konzertlaufbahn, war aber in Stuttgart viele Jahre hindurch mit großem Erfolg pianistisch sowohl als Solistin der Symphoniekonzerte wie auch als Pädagogin tätig.

— Am 7. Dezember ist in Berlin infolge einer Blinddarmoperation der hervorragende Pianist und bekannte Komponist *Xaver Scharwenka* gestorben. Sch. wurde am 6. Januar 1850 zu Samter (Posen) geboren. Seine letzte Ausbildung erhielt er durch Kullak im Klavierspiel und R. Wüerst in der Komposition. Nach erfolgreichen Konzertreisen in ganz Europa gründete er 1881 mit seinem Bruder Philipp und anderen bedeutenden Lehrkräften das Scharwenka-Konservatorium in Berlin (1893 mit dem Klindworthschen vereinigt). 1891 bis 1898 war er Direktor eines ebenfalls nach ihm benannten Konservatoriums in New-York. Seit 1898 wieder in Berlin, ge-



Xaver Scharwenka †



hörte Sch. zu den führenden musikalischen Persönlichkeiten Berlins (zahlreiche Ehrenstellungen und Auszeichnungen). Von seinen Kompositionen haben hauptsächlich die für Klavier weite Verbreitung gefunden.



VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *„Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker“* (Nr. 12) sind soeben erschienen. Sie enthalten außer dem Bericht über die Hauptversammlung die Statuten über die Einsetzung eines paritätischen Feststellungs-Ausschusses und einen Abdruck des tiefgründigen Vortrags über „Normen und Fehlerquellen der Musikkritik“ von Prof. Dr Hermann Springer, der übrigens auch in einem schönen Sonderdruck erschienen ist (Buchdruckerei Berthold Levi, Berlin C 2).

— Der *Münchner Akademie der Tonkunst* wird eine *Opernchorschule* angegliedert, die in dreijährigem Lehrgang Opernchorsänger und -sängerinnen in Stimmbildung, Chor- und Partienstudium, Klavier und Theorie sowie Darstellungskunst ausbilden soll.

— Die Nachricht, daß in *Dresden* ein unbekanntes Jugendwerk Mozarts gefunden worden ist, stellt sich als falsch heraus.

— *Robert Hegers* kürzlich in München mit großem Erfolg uraufgeführtes Chorwerk „Ein Friedenslied“ wird in der Universal-Edition, Wien, erscheinen.

— Das *Musikantiquariat Leo Liepmannsohn*, Berlin SW. 11, hat soeben seinen neuen Katalog Nr. 210 herausgegeben.

UNTERRICHTSWESEN

— Ein als Sondernummer der „Tat“ vor einigen Monaten erschienenes Heft *„Volksbildungsarbeit in Württemberg“* gibt auch einen Bericht über die Tätigkeit der Musikabteilung. Deren bedeutsamste Einrichtung ist das Konservatorium für Musik in Stuttgart, eine Anstalt, die von über 500 Schülern, und zwar zur Hälfte von berufstätigen Erwachsenen, besucht wird. Der Unterricht ist so gestaltet, daß die Schüler außer ihrem *Haupt-(Einzel-)Unterricht* den sogenannten *Gemeinschaftsunterricht* besuchen müssen. In diesen etwa 25 Arbeitsgemeinschaften wird nicht etwa trockene, von den Schülern mit Recht gefürchtete Theorie erteilt, hier will unter tätigster Mitarbeit der Schüler eine systematische Gehörbildung, zu der natürlich auch die Schulung an lebendigen Beispielen und Gegenbeispielen aus Meisterwerken und Schundmusik gehört, zu Geschmack und Urteilsfähigkeit erziehen, hier lernen auch die Schüler andere Instrumente und deren Literatur kennen und mit ihnen zusammenspielen. Der Pflege des Gemeinschaftsgefühls dienen neben diesen Klassen auch die sogenannten musikalischen Heimabende, in denen von Lehrern und Schülern nicht nur Hausmusik geboten wird, sondern in denen auch sonstige musikalische Fragen zwanglos mit den Schülern erörtert werden. — Die Anstalt arbeitet also *auf musikalische Durchbildung im weitesten Sinne* hin unter Vermeidung eines einseitig betriebenen rein technischen Drills. Einrichtung und Plan des Ganzen geht von Direktor *Karl Adler* aus, der sich als Leiter des Konservatoriums (und Vorstand der Musikabteilung) außerordentlich bewährt und große Verdienste erworben hat.

BEMERKUNGEN

— Kammervirtuos *Joseph Hösl* (München) bittet uns, zu vermerken, daß die auf ihn zielende Angabe in den „Erinnerungen an Max Reger“ im 4. Heft der „Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft“ nicht zutrifft, daß er sich also *nicht* mit Reger, wie behauptet, überworfen habe.

— Herr *Karl Pottgießer* bittet, zu seinem Beitrag „Eine Wagner-Erinnerung in München“ (Heft 4) noch das Folgende hinzuzufügen: Als ganz unberechtigt sind die von einer moralischen Entrüstung erfüllten Bemerkungen zurückzuweisen, die einer Abbildung des Gartenhauses im „Weltspiegel“, der illustrierten Wochenschrift des Berliner Tageblatts, vom 31. August d. J., beigefügt sind. Über derselben steht: „Ein Nationaldenkmal zum Verkauf“ und unter derselben ist zu lesen: „Gerade in der Zeit der Wagner-Festspiele in Bayreuth wird das Tristan-Haus, jenes malerische Gartenhaus bei München, in dem 1840 (sic!) die letzten Takte des Tristan geschrieben wurden, verkauft. Es wird niedergelegt werden, der Bodenspekulation dienen und mit neuen Villen bebaut werden.“ Nicht im Jahre 1840 sind in diesem Hause die letzten Takte des Tristan geschrieben worden, sondern dieses musikgeschichtlich gewichtige Ereignis hat im Schweizerhofe zu Luzern am 7. August 1859 stattgefunden! Die übrigen Behauptungen dürften angesichts meiner Darlegungen in sich zusammenfallen!

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen heute eine Klavierserenade des jungen rheinischen Komponisten *Joseph Eidens*, die denen, die sie leicht und frisch zu spielen verstehen, mit ihren mancherlei Humoren sicher Vergnügen bereiten wird. Über seinen Werdegang schreibt der Komponist: Ich bin am 29. Juni 1896 in Aachen als Sohn des Kaufmanns Arnold Eidens geboren. Nach bestandener Reifeprüfung auf dem humanistischen Kaiser-Karl-Gymnasium bezog ich die Universität, um Philologie zu studieren. Von 1915 bis Kriegsende stand ich im Heeresdienst. Nach dem Krieg siegte Beruf über Erwerb, und ich studierte Musik. Mein Klavierlehrer wurde Walter Georgii (zum Pianisten fehlte mir die nötige Veranlagung), Ewald Straeßer unterwies mich in der Komposition bis zu seinem Abgang nach Stuttgart. Seit 1921 lebe ich als Musiklehrer in Aachen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG
46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 8

Künstlerische Vererbung / Von Dr. Roderich v. Mojsisovics

Jahrelanges Beobachten und Vergleichen hat mich auf folgende Gedanken gebracht:

Ich halte es für unwahrscheinlich, daß schöpferisch Bedeutungsvolles lediglich Anregungen, die von dem betreffendem Individuum erworben wurden, seine Entstehung verdankt; ich kann den Gedanken, daß ebenso wie alle Eigenschaften (Fähigkeiten und Neigungen) und Krankheiten, so auch gewisse Erinnerungskomplexe, ja vielleicht auch besonders intensive Einzeleindrücke vererbt werden können, nicht von der Hand weisen. Nichts ist ganz neu. Alles Schaffen ist ein Umformen. Aber warum soll ein Umformen von Gedankenkreisen der Vorfahren ausgeschlossen sein? Nur dadurch halte ich das geistige Aufsteigen zu Höchstleistungen erklärlich. Für die Kunstgeschichte einerseits wie für die Kunstentwicklung andererseits ergibt sich hieraus erstens die Bedeutung der Vererbung im allgemeinen, zweitens durch die Beibehaltung einer bestimmten Kunstübung in einer Familie die Erklärung dafür, daß sich sowohl eine einer Familie eigenen Denk- und Schaffensweise herausbildet als auch das Aufsteigen zu Höchstleistungen; drittens erkläre ich hieraus sowohl die Fähigkeit, sich in die Kunst vergangener Zeiten einzufühlen, als ich auch überhaupt die Möglichkeit, entschwundene Zeiten in lebensvoll überzeugender Weise darzustellen, hierauf zurückführe.

Zum ersten Punkte fehlt uns bisher eine genaue Geschlechtergeschichte bei den meisten Künstlern. Denn man müßte den vollständigen Stammbaum, nicht nur den der männlichen, Namen gebenden Linien aufzeichnen können: hierbei kämen aber auch Seitenverwandte (z. B. Geschwister der Großeltern), die irgendwie bemerkenswerte Fähigkeiten aufweisen, in Betracht. Es würde unsere ganze Kunstgeschichte auf neue Füße gestellt werden, wenn wir imstande wären, nicht nur die völkischen Zusammenhänge der Vorfahren der einzelnen Künstler und Tondichter aufzuhellen, sondern auch Zusammenhänge der eingangs erwähnten Art aufzuspüren. Ich habe aus der völkischen Abstammung das Auftreten gewisser Parallelerscheinungen in den bildenden Künsten und in der Musik zu erklären versucht [1]. Natürlich hängt dieser Gedanke, insolange wir über die Abstammung unserer Großmeister und Kleinmeister nicht im klaren sind, in der Luft. Ich halte es daher für die allerwichtigste, wenn auch für eine unendlich schwierige, oft sogar unlösbare Aufgabe der biographischen Forschung: die Stammbäume unserer Tonheroen (wie aller schaffenden Künstler überhaupt) in tunlichster Vollständigkeit aufzustellen. Denn nach dem Mendelschen Gesetz erfolgt oft ein sogenanntes Überspringen von Eigenschaften und Fähigkeiten, so insbesondere häufig von den väterlichen oder mütterlichen Großeltern auf den Enkel; oder aber: Geschwister der Großeltern zeigen dieselben Fähigkeiten wie die Enkel usw. Dies führt mich von selbst zum zweiten Punkte: dem Aufsteigen eines Künstlergeschlechtes (Bildhauer- und Malerfamilien: Pisano, Bellini, Robbia, Cranach, Holbein), das in dem einzigartigen Beispiele der Familie Bach seinen sprechendsten Beweis hat.

Das vor über anderthalb Jahrzehnten im Bach-Jahrbuche (1907) erschienene „thematische Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach“ aus der Feder des hervorragenden Künstlergelehrten Professor Dr. *Max Schneider* in Breslau gibt hierüber überraschenden Aufschluß. Aber nicht nur über das Aufsteigen, sondern vor allem über die allmähliche Entwickelung eines typisch-bachischen Stils gibt obiges — leider noch immer nicht fortgesetztes — Verzeichnis beredte Auskunft. Es ist mir, als ob ich eine Serie Familienporträts der Bache vor Augen hätte: bald hier, bald dort tauchen verwandte Züge auf: im Duktus der Melodie, in der Art zu harmonisieren, aber vor allem *im Ausdruck.* Kurz und gut: wenn auch bei näherem Hinsehen und Hinhorchen manche Einzelheiten verschwinden und das Einzelpersönliche in den Vordergrund tritt, so ist doch eine gewisse *Familienähnlichkeit*, welche schon beim Betrachten der Notenbilder auffällt, nicht wegzuleugnen. Historisch ungeschulte Beobachter mögen im Feststellen derartiger Ähnlichkeiten jedoch vorsichtig sein, daß sie nicht die allgemeinen Kennzeichen des betreffenden Zeitstiles — für Familienähnlichkeiten ansehen. So weisen die älteren Bache samt und sonders in ihren Werken die Kennzeichen des Barockstiles auf: wurde doch Johann Sebastian der Vollender des deutschen Barock in der Musik.

Tief in die Wirren des Dreißigjährigen Krieges zurück führt der Lebenslauf *Heinrich Bachs* (1614—1692) [1],

[1] In meiner Arbeit gleichen Titels („Parallelerscheinungen“ etc.) erschienen in Schweizerische Musikzeitung, Jahrgang 64, 1924, Nr. 2, 3, 4, 5, 6.

[1] Diese Daten entnehme ich der äußerst verdienstvollen Arbeit W. Heimanns: „Die Bache“ in Arnstadt. 1924. 1. Juliheft dieser Zeitschrift. W. Heimann ist es vielleicht möglich, einen *alle* — auch die weiblichen — Aszendenzlinien Johann Sebastians umfassenden Stammbaum aufzustellen.

der das Schneidersche Verzeichnis eröffnet. Er war ein Enkel jenes Bäckers *Veit Bach* (geb. um 1531, † 1619[1]), der aus Wechmar bei Gotha stammte und eine Zeit seines Lebens in Ungarn, in der Gegend von Preßburg verbrachte, von wo er um 1590 in sein Heimatdorf zurückkehrte. Heinrichs Musik gemahnt in ihrer gravitätischen Würde an J. H. Schein; erscheint er manchmal noch etwas steif, in der Baßführung unbeholfen, so sind doch schon hier Züge, die sich bei dem großen Thomaskantor wiederfinden. Viel bedeutender sind seine beiden Söhne: *Johann Michael* (1648—1694) und vor allem *Johann Christoph* (1642 bis 1703). *Johann Michael*, Organist in Gehren bei Arnstadt, wurde dadurch, daß seine jüngste Tochter *Maria Barbara* des Thomaskantors erste Frau wurde (sie ward die Mutter Wilhelm Friedemanns und Karl Philipp Emanuels), der Schwiegervater Johann Sebastians — was übrigens, im Hinblick auf die beiden Letztgenannten, beweist, daß in kräftigen, urgesunden Familien auch die — altdeutsche Inzucht nichts schadet. Johann Michaels Motetten, unter denen acht achtstimmige zu zwei Chören hervorragen, zeigen schon bedeutend auffälliger die uns als typisch bachisch lieben und vertrauten Züge — als die Werke seines Vaters. Altdeutschen Holzschnitten vergleichbar, sind sie kraftvoll erfunden und atmen ein Gottvertrauen, das überzeugend wirkt und überzeugt. Um Haupteslänge überragt ihn aber sein älterer Bruder *Johann Christoph.* Dieser wirkte als Organist in Eisenach. Von seinen Motetten (zehn erhalten, etliche laut Verzeichnis nachweisbar verschollen) galt die schönste „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ lange Zeit für ein Werk Johann Sebastians und ist als solches auch in die bei Peters erschienene Motettensammlung J. S. Bachs übergegangen. Die biblische Historie „Es erhub sich ein Streit“ ist ein machtvolles Werk, welches vier Trompeten, Pauken, Streicher und zwei fünfstimmige Chöre verwendet. Von seinen Instrumentalwerken ist die „Aria Eberliniana pro dormente Camillo, variata“ für Klavier nebst einer ebenfalls variierten Sarabande, ferner 44 Orgelchoralvorspiele und ein Präludium und Fuge Es dur für Orgel[2] (ehemals J. S. Bach zugeschrieben und seiner Schreibart schon sehr ähnlich, besonders im Aufbau und der Engführung „bachisch“) hervorzuheben. Bei ihm offenbart sich völlig ausgesprochen der sogenannte frühbachische Stil bereits zur Meisterschaft herangereift, und uns Nachlebenden als solcher ohne weiteres erkennbar. Leider bricht hier die Schneidersche Arbeit ab — sie ist unvollendet: trotzdem für unsere Studien von unersetzbarem Werte. Daß Johann Sebastian um 1740 sich dem Rokoko nähert, es bereits manchmal unverkennbar schreibt und so die Hinüberleitung zum Lebenswerke seines hervorragendsten Sohnes *Carl Philipp Emanuel*[1] (1714—1788) vollzieht, ist allbekannt; desgleichen die hohe musikalische und tonschöpferische Veranlagung seiner übrigen Söhne. Aber noch ein anders geartetes, keineswegs in diesem Zusammenhange zu übersehendes Beispiel von künstlerischer Vererbung in einer ganz anderen Hinsicht, als man es bei Mitgliedern der Familie Bach erwarten würde, muß ich hier anführen. Wir wissen, daß Johann Sebastian Bach zeichnete: Die „Musik“ brachte im ersten Junihefte 1902 eine Reproduktion einer Sepiazeichnung des großen Thomaskantors: „Opferung dem Schlafe“, ein ganz entzückendes Blatt. Nun wurde der zweite Sohn Philipp Emanuels: *Johann Sebastian*[2] (Johann Samuel?) Bach (1748—1778) Maler! Der Katalog der Jahrhundertausstellung verzeichnet im II. Band S. 16 unter Nr. 49 eine „Klassische Landschaft“ von 1776 dieses Künstlers. Er war Schüler Krügers in Potsdam, später (1770—1772) Ösers in Leipzig, dann an der Dresdener Akademie, schließlich in Italien (Rom), wo er starb. Des großen Sebastian Enkel ist also einer der ersten deutschen Maler, die dem Zuge der klassizistischen Epoche folgend, wieder Italien aufsuchen, das dann gute hundert Jahre das Ziel fast

[1] Siehe die Fußnote (Sp. 2) auf der vorhergehenden Seite.
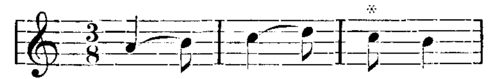
[2] Auch abgedruckt — freilich nur die Fuge — in Gauß, Bd. I, Nr. 124, S. 218.

[1] Ich verweise hier auf die liebevolle, eingehende und wertvolle Arbeit Otto Vrieslanders „C. Ph. E. B.“ München 1923. R. Piper & Co.

[2] Vrieslander führt in der vorstehend zitierten Arbeit S. 42 den Namen des zweiten Sohnes C. Ph. E. B. mit *Johann Sebastian* an, während der Katalog der Jahrhundertausstellung ihn Johann *Samuel* nennt.
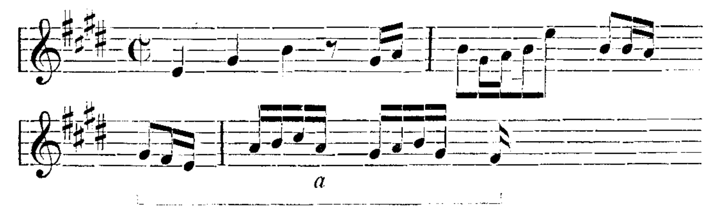
Noch eine Frage bleibt offen: gesetzt den Fall, der Wechmarer Veit Bach hätte seine Frau aus der Preßburger Gegend mitgebracht, so würde dies nach meiner Theorie den oft stark südlichen Charakter der Musik Johann Sebastians einerseits, andererseits die oft typisch ungarischen Wendungen in seinen Werken erklären. Ich führe hier aufs Geratewohl nur zwei sehr bekannte, aber auch sehr markante Beispiele an und frage dann: ob meine Ansicht so in der Luft hängt.

a) *Inv. à 3 r. Nr. 13* (a moll) lautet das Thema:



(* typisch ungarische Synkopierung; mit Halbschluß im 3. (!) Takt). Das ganze Stück ist hierauf aufgebaut.

b) *Konzert E dur für die Violine,* I. Satz,
baut sich auf der Sequenz folgender typisch-ungar. Figur auf (*a*).



Geiger nennen dies Konzert ja auch oft — scherzweise — das ungarische!

aller Maler wurde. — Sehr wertvoll wäre es, weitere Zeichnungen des Thomaskantors zu publizieren.

Die Stammbäume der anderen Großmeister sind wenig erforscht: Mozart hat entschieden nicht nur vom Vater, sondern gleich Goethe das Wertvollste vielleicht von seiner Mutter mitbekommen. Hier sind die Studien noch zu wenig abgeschlossen: hingewiesen sei immerhin, daß in Mozarts Werken typisch salzburgische Weisen gerade an solchen Stellen durchbrechen, *wo er charakterisiert.* Ich verweise da auf Figaros „Will nicht das Gräflein ein Tänzchen wagen" mit dem salzburgischen Volksliede[1]: „Hol mi da Buckel! Was g'schicht denn mohr hoja? Draht si denn d'Welt um? Weaschds Tag bei da Nacht?"

Beethovens Vater und Großvater (1701 in Bonn kurfürstlicher Kapellmeister) waren schon Berufsmusiker, sein Urgroßvater aber Schneider, dessen Vater Weinhändler — doch kommen in Seitenlinien, deren Zusammenhänge freilich noch nicht recht aufgedeckt sind[2], zwei Maler und ein Bildhauer vor, daß auf diese die malerische, plastische und architektonische Seite in des Meisters Schaffen vielleicht zurückzuführen ist, wäre immerhin denkbar. Eigenschaften überspringen Generationen, um dann plötzlich zur Überraschung der Eltern aufzutauchen, was man ganz unrichtig „Aus-der-Art-schlagen" nennt. Eine solche Erscheinung halte ich für ausgeschlossen: irgendeiner der Voreltern — wir können da (denken wir an die Familiengeschichten der Adels- und Herrscherhäuser, die meist lückenlos sich verfolgen lassen) sehr weit zurückgehen — hat die betreffenden Eigenschaften, die nun überraschen, bestimmt gehabt. Nicht viel mehr wissen wir von den Voreltern der anderen Großmeister; hier ist, wie gesagt, noch viel Arbeit zu leisten.

Wir kommen zum dritten Punkt, betreffend die Fähigkeit, sich in die Kunst vergangener Zeiten einzufühlen. Erfahrungsgemäß brauchen wir viel länger dazu, uns in Kunstwerke, die zeitlich weiter zurückliegen, einzuleben, als dies bei zeitlich uns näher liegenden Werken der Fall ist, z. B. gotische Musik und altkölnische Tafelmalerei können als ziemlich gleichalt angesehen werden: wir brauchen bei beiden sehr lange Zeit, um uns in sie so einzuhören bezw. einzusehen, daß wir diese Kunst auch empfinden, nachfühlen und so auf uns wirken lassen können wie moderne Werke. Zu lange sind beide Arten der Kunstäußerung in unserem Beispiele, die gotisch-musikalische und die gotisch-malerische, unserem bezw. unserer Voreltern Empfinden entrückt gewesen, daher wirkt die Architektur längstvergangener Zeiten viel verständlicher, sie ist uns viel vertrauter: weil die Bauwerke oben — stehen geblieben sind und so immerfort — auf alle Generationen —, wenn auch völlig unbewußt, einwirkten: deshalb haben wir zu ihnen die gefühlsmäßige Wirkung nicht verloren. Wir müssen bei den Werken gotischer Musik *gewissermaßen erst tief in der Erinnerung unserer Voreltern zurückdringen,* ehe wir zu einem Erfassen und gefühlsmäßigen Werten kommen. Ich habe die feste Überzeugung, daß auch daraus die *Unmöglichkeit* für *unsereins* entspringt, *fremdvölkische,* etwa asiatische (z. B. japanisch-chinesische) oder afrikanische (z. B. ägyptische) *Kunst voll zu erfassen :* etwas bleibt uns immer fremd darin. Hierin mag, dies läßt sich freilich schwer entscheiden (obwohl es auf ein und dasselbe herauskommt), auch die Blutmischung von Einfluß sein; so werden beispielsweise Juden oder auch nur Halbjuden stets asiatische und afrikanische Kunst mit heller Begeisterung aufnehmen: „sie gehen mit!" was natürlich ist, weil dies einer ihrer angeborenen Fähigkeiten entspricht, in dem das betreffende Kunstwerk durch Linienführung und Ausdruck in ihnen mitschwingende Empfindungen auslöst.

Hieraus ergibt sich gewissermaßen von selbst der vierte Punkt, welcher das Schaffen betrifft. Entführt uns die Phantasie in vergangene Zeiten, so werden wir, dies ist meine feste Überzeugung, nur dann lebenswahr und überzeugend gestalten können, *wenn unsere Ahnen diese Zeiten miterlebt haben.* Das schlagendste Beispiel für diesen Satz bietet doch die renaissancistische Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts und insbesondere Richard Wagner. Nur bei Werken, welche auf deutschem Boden spielen, fühlte Wagner sich „ganz heimisch". Auch Verdi bietet in seiner „Aida" einen Beleg für meine Behauptung: so sehr ich diese Oper schätze und liebe: sie ist doch nie ganz ägyptisch; immer fühlt Verdi sich versucht, so zu schreiben, „wie ihm der Schnabel gewachsen" ist und in — rein romanischen Stoffen wirkt er doch viel natürlicher, überzeugender als in der „Aida". Das ägyptische Lokalkolorit ist nur Aufputz, Farbe — die Naturstimmungen sind wirklich gut gelungen —, aber nie und nimmer ist diese Musik ägyptisch. Sie ist es nur insoweit, als der Lombarde Verdi sich ägyptisches Wesen vorstellen kann: er bleibt aber immer Lombarde. Oder Hugo Wolf in seinen spanischen Liedern und im Corregidor. Wir Deutsche halten das für spanisch — ein Spanier nie! So geht es mit allen derartigen Werken unbeschadet ihres künstlerischen Wertes. Wir können wohl spanische Rhythmen nachbilden — nie und nimmer aber so schreiben, als ob spanisches Blut in unseren Adern kreiste. Gesetzt nun den Fall: ein Deutscher sei vor zwei Jahrhunderten nach Spanien ausgewandert und — den unwahrscheinlichen Fall weiter angenommen — er und alle seine Deszendenten hätten sich immer nur deutsche Frauen geholt: so würde ein Abkömmling dieser in Spanien

[1] Aufgezeichnet in: August Hartmann und Hyacinth Abele „Volkslieder" in Bayern, Tirol und Land Salzburg. Breitkopf & Härtel 1884. I. Bd. Melodie Nr. 7. aus Kiefersfelden.

[2] Thayer-Deiters I. Bd., 2. Aufl., 1901, S. 95 ff.

lebenden Familie infolge der seit Generationen veränderten, aber spanischen Umwelteinflüsse gewiß eine andere „spanischere" Musik schreiben als unsereiner: natürlich würde diese Musik noch immer keine „echt spanische" sein.

Ich bin am Ende meiner Betrachtungen und resümiere: nicht nur[1] die blutmäßige Zusammensetzung, sondern außer dieser die Vererbung von Vorstellungen oder zumindest die Voraussetzung, daß eine bestimmte kulturmäßige Übung in einer Familie vorgeherrscht hat oder daß bestimmte Eindrücke die Vorfahren aufgenommen haben, ist die Voraussetzung zum vollen, restlosen Kunstgenießen einerseits wie zum Schaffen andererseits. Je mehr Faktoren zusammenwirken, desto günstiger ist es. Daß ganz außergewöhnliche künstlerische Leistungen eine entsprechende Übung der Voreltern zur Voraussetzung haben, steht — trotz scheinbarer[2] Ausnahmen — außer Zweifel. Zu untersuchen wären ferner noch folgende Beziehungen: bildende Künste und Musik[1], dramatische Dichtung und Musik, bildende Künste und Poesie, ferner der Einfluß bestimmter, den Künsten fernerer Geistesrichtungen unter den Vorfahren: z. B. Theologen (natürlich nur evangelische!), Juristen, Mediziner, ferner bestimmte Handwerker. Wenn man universelle Erscheinungen wie Lionardo, Michelangelo, Dürer (anatomische Studien!), Bach, Goethe, C. M. von Weber (Malerei, Lithographie!), R. Wagner sich vor Augen hält, so können bei aller Größe des Genius diese Höchstleistungen doch unmöglich gar in dieser Mannigfaltigkeit das Verdienst eines Individuums allein sein, wenn da nicht durch Generationen in irgendeiner die betreffende Geistesarbeit vorbereitenden Weise der Grund gelegt worden ist.

[1] Wie man bisher allgemein angenommen hat, weshalb hiervon nicht die Rede war.

[2] Z. B. Haydn, Gluck — wir kennen ja deren Stammbäume nicht, wie mögen da außereheliche Vorkommnisse den Genealogen vor *scheinbare* Rätsel stellen. Übrigens halte ich die „Beethoven-Legende" für haltlos.

[1] Vergl. Beethoven, Peter v. Cornelius (der Dichterkomponist), Neffe des Malers; Max Klinger. Ob Max Reger mit dem Schriftsteller Philipp Reger, dem Librettisten von Lortzings Oper „Hans Sachs", verwandt ist, ist noch nicht untersucht worden. Er selbst wußte nichts darüber.

Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven

Nach den „Konversationsheften" dargestellt von WALTHER NOHL

In der Preußischen Staatsbibliothek ruhen seit 1845 „Konversationshefte" Ludwig van Beethovens, die dessen Famulus Anton Schindler ihr damals verkauft hat. Diese Hefte gebrauchte der große, taube Meister bei der Unterhaltung: In sie schrieben Besuchende Fragen und Antworten, während Beethoven sich mündlich äußerte. Die 137 Hefte umfassen die Zeit von 1819—1827. Sie sind zum größten Teil aus gefaltetem dickem, grauem Papier zusammengeheftet und meist mit Bleistift geschrieben. In ihnen wird über Haushaltssorgen und Dienstbotenengagement, Wohnungen und Geldangelegenheiten, Bücher, Kleidung und Nahrungsmittel, aber auch über Musik und Poesie, Gesellschaftsleben, Politik, Philosophie, Religion usw. gesprochen. Ein Stück des alltäglichen Lebens der Kaiserstadt Wien vor 100 Jahren — das in manchem an unsere Zeit erinnert — spielt sich vor unseren Augen ab.

Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes gibt die Konversationshefte nun in ihrer Gesamtheit heraus. Die ersten Lieferungen des umfangreichen Werkes sind bei der Allgemeinen Verlagsanstalt in München erschienen.

Der Beethoven-Forschung werden durch die Erschließung der Hefte neue Bahnen gezeigt. Personen aus der Umgebung Beethovens treten in neue Beleuchtung. Beethoven selbst benutzt die Hefte gelegentlich als Notizbuch; er zeichnet sich Titel von neu erschienenen Büchern und andere Neuigkeiten auf; sie zeigen seinen regen und bewegten Geist, der sich mit Eifer den verschiedenartigsten Wissenschaften und Problemen zuwandte. Der phantasievolle Musikfreund wird sich mit Teilnahme in die Hefte vertiefen, die wesentliche Momente zum Lebensbild des großen Meisters enthalten. Auf die Konversationshefte sind auch die folgenden Bemerkungen zu Karl Holz gegründet, die nicht unwesentliche Züge des Lebensbildes dieses merkwürdigen Mannes bieten.

Karl Holz war 1798 in Wien geboren und starb daselbst 1858.

„Er hat seine musikalischen Kenntnisse vom Kapellmeister Glöckl (Glöggl) in Linz gesammelt (Beyträge zur Biographie)", sagt der Neffe Karl 1825 von ihm, und 1823 schrieb Schuppanzigh in ein Konversationsheft: „Der ist ein hölzerner Schüller von mir, er heißt Holz".

Schindler, von dem man wirklich nicht sagen kann, daß er Holzens Freund gewesen sei, sondern ihn bitter haßte, muß doch anerkennen, daß er ein achtungswerter Mann war, der klassische Studien gemacht hatte, und gute musikalische Kenntnisse besaß. Schuppanzigh freilich sagt einmal von ihm: „Holz hat keine Studien" (er meint in der Musik), und auch von anderer Seite wird seine Musik manchmal beanstandet.

Er selbst sagt von seiner Beschäftigung: „Ich habe einen sehr leichten Dienst. Im Grunde arbeite ich nur eine Stunde lang. Die andere Zeit habe ich für mich. Aber drinnen sitzen muß ich, meinen *Körper* muß ich wenigstens hineinstellen. Ich habe für mich immer inter-

essante Beschäftigung. Karl Holz im Landhause in der Herrngasse Kassaoffizier eigentlich nur Kassagrenadier. 700 f Gehalt."

Er war also k. k. Kassenbeamter. In seinen Mußestunden spielte er als tüchtiger Dilettant die Violine. Da sein Gehalt nicht ausreichte, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, gab er Violinunterricht: „Ich muß Lectionen geben, weil ich von meinem Gehalt nicht leben kann. Sie wissen, wie es geht, wenn man das Unglück (hat), als Beamter dienen zu müssen, da muß man Kratzfüße machen."

Holz lebte mit seinen Eltern und seiner Schwester zusammen. „Mein Vater ist noch bey mir. Ich liebe auch die Ungebundenheit. Mein Vater trinkt nichts als Kaffeh. Er ist 71 Jahre alt, meine Mutter 66 (im Jahre 1826), sie hat noch kein graues Haar."

Holz war gelegentlich Mitglied des Böhmschen Quartetts, und 1825 spielte er 2. Geige im Schuppanzighschen Quartett. Später war er eine Zeitlang Dirigent der Spirituel-Konzerte.

Er war ein kluger, belesener, junger Mann von scharfem Verstand und glänzender Fassungsgabe. Dabei besaß er ein selbständiges, sicheres und ungeniertes Auftreten und ein liebenswürdiges, einnehmendes Wesen. Stets fröhlich und dienstfertig, ermangelte er nicht eines starken Selbstbewußtseins. Er war witzig und von einer Dreistigkeit, die wohl in Zudringlichkeit ausarten konnte. Zu Zeiten konnte er auch frivol und derb drastisch werden, wenn er wenig erbauliche Dinge auftischte. Mit einem weiten Blick und sicherem Urteil begabt, war er nie verlegen, wenn es sich um Kritik von Musik oder Komponisten handelte. Im schriftlichen Verkehr war er sehr gewandt, und das, was er in die Konversationshefte geschrieben hat, steht höher als das der meisten andern. Seine Handschrift war dabei flüssig und doch deutlich; das erleichterte natürlich seinen Verkehr mit Beethoven wesentlich. Scherzhaft schreibt er einmal nieder: „Gar vieles kann der Mensch entbehren, nur das Holz nicht. Es beut uns Kühlung, Frucht und Gluth."

Seine Begeisterung und Teilnahme für Beethoven und dessen Musik ist groß:

„Ich fürchte, wenn ich heirathe, der Musik kann ich nicht mehr so in allen Theilen als unwürdiger Priester dienen, wie jetzt. Und das ist doch das einzige, was mich im Leben freut, und was ich als die einzige Würze des Lebens halte; und da brauche ich weiter (nicht zu) sagen, welche Musik! Das Geschäft ist für das tägliche Brot. Ich bin kein Schmeichler, aber ich versichere Sie, wenn ich nur an Beethovensche Musik denke, so freut es mich erst, daß ich am Leben bin."

Ist das aufrichtige Meinung von Holz oder doch Schmeichelei? Es gibt solcher Beispiele noch mehr; im Sommer 1826, als das cis moll-Quartett soeben fertig geworden ist und dem Verleger Schott in Mainz zugeschickt werden soll, will Holz es erst „herausschreiben", damit sie es sogleich in Wien geben können. Er äußert sich dazu:

„Ich möchte es mir um keinen Preis nehmen lassen, es zu kopieren. Wenn man so ruhig es übersehen kann, so steigen ganz neue Welten herauf!" —

„Beethoven kommt mir vor wie ein Adler, der zum Himmel fliegt. An den Füßen (nicht an den Flügeln) hat er aber eine Schnur, die zur Erde reicht. Diese wird von — einer Haushälterin festgehalten. Oft reißt er sich plötzlich los, und fliegt schnell in seinen Himmel hinauf; wenn er aber des irdischen Lebens gedenkt, will er sich auf kurze Zeit herablassen, er läßt die Schnur fallen, und sieh — die Haushälterin hat ihn schon wieder." —

„Dieses Leben raubt Ihnen doch die meiste Zeit. Suchen Sie wieder die Menschen auf: gehn Sie in Gesellschaft guter Menschen, die es (und das ist bey den meisten der Fall) gewiß gut mit Ihnen meinen. — Warum soll es hier nicht seyn können? — Alle Tage soll es auch nicht seyn, aber die Woche 2, 3 mahl."

Auch die ironischen Selbstverurteilungen, wirken sie als Schmeichelei? Beim Einstudieren von op. 130 schreibt er:

„Was könnte einem Erdenwurm zweifelhaft sein, wenn ein Gott diktiert? — Bei der ersten Probe des Quartetts in a-moll 1825 heißt es: „Wenn Sie es gehört hätten, wir hätten alle 4 zusammen unsre Prügel gekriegt." — „Wir waren alle entzückt. Wolfmeyer war auch dabei, er hat beim Adagio geweint wie ein Kind." —

Das alles kann sehr wohl wirklich empfunden sein und keine Schmeichelei zu bedeuten haben. Wohl aber hat alles dazu beigetragen, dem sich elend, verlassen und hilflos fühlenden großen Einsiedler das Leben freudig zu gestalten. Holz hat mehr Anteil an seinem Schaffen genommen und mehr Verständnis gezeigt, als alle andern, die um ihn waren. Daß diese allerdings vielleicht gerade deshalb, weil sie seine Fähigkeiten kannten, ihn haßten und seinen zu starken Einfluß auf Beethoven fürchteten, ist auch zu verstehen. Er wird auch sie nicht in seinen ironischen Bemerkungen geschont haben.

Karl Holz kam 1825 in die Nähe Beethovens. Noch 1824 fragt Beethoven gelegentlich nach dem ihm noch unbekannten 2. Violinspieler und erhält die Auskunft, daß dies Holz sei. Dieser kam durch die Beteiligung an der Aufführung des Streichquartetts in Es, Op. 127 mit Beethoven in nähere Berührung und erhielt dann sogar das a moll-Quartett zur Besorgung der Abschrift.

1825 schreibt Beethoven an den Neffen: „. . . Gestern beim Hierherfahren traf ich die Clement, Holz, Linke, Rzehaczek in Neudorf. Sie waren sämtlich hier bei mir, während ich in der Stadt gewesen. Sie wünschten das Quartett wieder zu haben; Holz fuhr sogar von Neudorf wieder zurück hierher und speiste abends bei mir, wo ich ihm denn das Quartett wieder mitgegeben . . ."

Allmählich verstand es Holz, sich das volle Vertrauen des Meisters zu erwerben; Beethoven konnte ihn nicht mehr entbehren. Anfangs heißt es noch: „Holz Christi", oder „dem Span des Holz Christi möchte ich im Augenblick nicht zu viel anvertrauen" und ein andermal: „Holz

ist heute nicht gekommen; wenn ihm auch nur zu trauen ist". Als Holz Stücke von einem Quartett mitgenommen hat, fürchtet Beethoven, er möge sie verloren haben, da er stark trinke. Aber an den Neffen schreibt Beethoven auch schon bald: „Holz scheint uns Freund werden zu können."

In den Briefen an Holz nennt er diesen: Bester Span, Bestes Holz Christi, Bestes Mahagoniholz, Beste Violino 2do, Bestes lignum crucis. Holz wird bald vertraut mit Beethoven. 1826 schreibt er einmal ins Konversationsheft: „übermorgen lade ich mich bey Euch ein, es ist mein 27. Geburtstag".

Fast 1½ Jahre lang genoß Holz des Meisters vollstes Vertrauen. Er wollte des großen Mannes Freund sein, um vor der Welt zu zeigen, daß er es war. Beethoven übersah viel Anstößiges in Holzens Wesen, denn dieser war ihm zu wertvoll. Schindler wurde in dieser Zeit vernachlässigt. Beethoven mußte aber immer jemand haben, der für ihn Geschäfte abwickelte, Einkäufe machte, den ungewandten Weltfremden über Kurse aufklärte usw.

Alles das übernahm Holz mit großer Geschicklichkeit. Er half ihm beim Abschreiben seiner Werke, führte Buch über seine Geldsachen, wählte die Verleger aus und verhandelte mit ihnen, nicht immer zur Zufriedenheit Beethovens. Sein Geschäftsgebaren ist manchmal bedenklich und nicht einwandfrei, so wenn er vorschlägt:

„Wenn auch der Autor das Recht nicht hätte, die einmahl verkauften Werke noch einmahl herauszugeben, so ließe sich das Gesetz doch leicht umgehen, wenn z. B. ein ausländischer Verleger ankündigt, Beethovens sämmtliche Werke herauszugeben, von ihm revidirt. Gegen das Revidiren besteht kein Verbot, und es ist einerley, ob Sie Ihr Honorar für das Revidiren oder für die Herausgabe, an der Sie nicht Theil nahmen, erhalten haben." [Hierzu macht Schindler am Rande des Heftes die ironische Bemerkung: ein guter Rath!]

„Und wenn Sie an und für sich unbedeutende Veränderungen in jedem Werke machen, wer würde denn nicht froh seyn, diese angeblich verbesserten Werke in einer vollständigen Ausgabe zu haben? Göthe machte es auch so, er versetzte oft nur einige Worte für die neuen Auflagen."

Holz zeigt sich, obgleich ihn Beethoven später, wie Schindler behauptet, seinen „Mephisto" nannte, oft als kluger und guter Berater. So schreibt er 1825:

„Schlesinger wird wahrscheinlich noch vor seiner Abreise hierher kommen. Trauen Sie ihm ja nicht, ich bitte Sie um Gotteswillen, und versprechen Sie ihm nichts unbedingt. Sie halten die Welt für zu gut und sehen aus dem Schein Ihres eignen Lichtes die Menge schwarzer Flecken nicht, die Sie umstellen wollen ... Ich habe es gleich gesagt, der Jude verleugnet sich wohl in Worten, aber nie in Handlungen ... Dem Rampel (einem Kopisten) habe ich aufgetragen, dem Schlesinger nicht zu sagen, daß er Ihr Manuscript habe, sonst wäre dieser imstande, es wegzunehmen."

Holz weist darauf hin, wie er für Beethovens Werke Stimmung macht und schreibt prahlerisch:

„Ich gehe hinein mit geheimnisvoller Miene, und raune ihm ins Ohr: Soll ich Sie glücklich machen?" — „Nun, was gibts denn?" — Etwas, *nur* von Beethoven! — „Ums Himmelswillen! wo habt ihr's?" — Geduld, Ihr müßt Euch als Kunsthändler zeigen, ohne # ist keine Rede!"

Schindler sagt deshalb wohl nicht mit Unrecht von ihm:

„Holz ist ein zu großes Plaudermaul und trotz viel Verstand doch sehr gemein, trivial, drum rath ich ihn dabei etwas fern zu halten, sonst weiß es bald die ganze Stadt." —

Für die Erziehung des Neffen Karl erteilt Holz Ratschläge, und er bietet sich selbst an, auf ihn einzuwirken. So schreibt er 1825 ins Konversationsheft:

„bey Karl war ich Samstag, um Ihr Billet ihm zu geben; es war Abends, und ich erfuhr von der Magd, er sey früh Morgens ausgegangen, und erst einmahl zum Speisen nach Hause gekommen.

Ich habe den Plan, ihn näher an mich anzuschließen, ich möchte ihn gerne für mich gewinnen, vielleicht lerne ich ihn um so leichter kennen, — dann werde ich ihm freundschaftlich abrathen. Ich habe ihn versucht, mit mir in ein Bierhaus zu gehen, weil ich sehen [wollte], ob er viel tränke; es scheint nicht der Fall zu seyn. Jetzt werde ich [ihn] einmahl zum Billardspiel auffordern; da werde ich gleich sehen, ob er schon lange geübt hat.

Ich sagte ihm auch, er solle nicht so oft in die Josephstadt gehen. Er meint, weil es nichts kostet. Ich sagte, sein Onkel würde ihm lieber das Geld geben, wenn [er] monathlich ein paarmal in der Burg classische Stücke anhörte. Ich sagte ihm auch, daß ich hierüber mit Ihnen sprechen werde, das wollte er nicht.

Die Geldsucht hat er von Ihrem Bruder. —

Ich werde mich oft erkundigen beym Reißer. Ich werde mit Reißer sprechen, ob er für Nachmittag dispensirt werden kann, wenn er einen Correpetitor hat. Andre Studenten haben das glückliche Loos nicht zur Hälfte, das er hat. Die müssen Lectionen geben, und von einer Vorstadt in die andre laufen, und doch mit ihren Stunden zurecht kommen. Warum kommt er heute nicht? Da heißt es, den Zaum anlegen."

Von einem Freunde Karls sagt Holz:

„Obwohl ich an Erfahrung des Treibens solcher jungen Leute alt genug geworden bin. Ich kenne dergl., wie ich es in meinen Studienjahren oft erfahren habe. Es ist kaum glaublich, in welche Knäuel von Kniffen und Ränken sich diese Menschen verwirren können. Falsche Begriffe von Freyheit."

1826:

„Wenn Sie einige Sonaten gefunden haben, so werde ich dem Karl die Klavierstimme schicken, daß er sie durchspielen kann.

Ich hab es schon lange mit Karl beschlossen, Ihre Sonaten einzustudiren, doch wissen wir nicht, woher wir sie nehmen sollen. Die Kreutzerische ist doch die schwierigste.

Karl hätte schon lange mit mir die Sonaten gespielt, wenn er sie sich hätte verschaffen können." —

Beethoven gewann Holz lieb, vielleicht zunächst aus Dankbarkeit, dann aber auch in wirklicher Wertschätzung des angenehmen und stets liebenswürdigen Gesellschafters und immer hilfsbereiten Dieners. Er scherzt

mit ihm, versichert ihn seiner Liebe und Ergebenheit und bittet ihn um Vergessen, wenn er heftig und unangenehm gegen ihn gewesen ist. Er schreibt ihm:

„Werter Freund! Sie können versichert sein, daß ich an den neulichen Vorfall gar nicht mehr denke . . . Sie werden mich unverändert finden, wie sonst . . . .“

„Mein Werter! Verzeihen Sie, daß Sie K[arl] und mich nicht finden. Ich glaubte, es sei heute Freitag, und nun ist aber Samstag, und schon längst sind wir auf diesen Tag bei Hofrat Breuning eingeladen; denken Sie ja nichts Böses dabei. Wir hoffen, Sie daher morgen Sonntags gewiß zum Speisen bei uns zu sehen . . .“

Einen seiner Briefe an Holz schließt er:

„Sie haben mir noch etwas zu übergeben und ich Sie noch vieles zu fragen, und soll ich Ihnen sagen, wie angenehm es ist, einen sehr Gebildeten um sich zu haben, deren ich sonst immer gewohnt war, aber — unter dem Volk der Faijaken ist das alles selten, umsomehr wird mich Ihre Gegenwart erfreuen.“ —

Das ist ein wesentlich anderer Ton als der, den er gegen Schindler anschlägt.
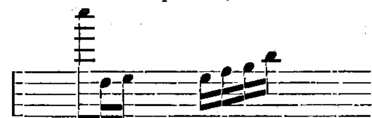
Er bittet Holz zu Tische und fügt hinzu, daß Schindler nicht da sein werde. Holz verkehrte mit diesem, Beethoven wollte sie aber offenbar nicht zusammen bei sich haben.

Holz war keiner von den Freunden Beethovens, die er „wie Instrumente behandelte, auf denen, wenn es ihm gefiel, spielte“. —

Mannigfach sind die musikalischen Gespräche Holzens mit Beethoven; ein großer Teil derselben bezieht sich auf Violintechnik.

1825:
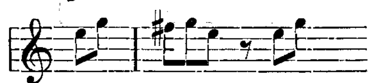
„Vielleicht können wir dann zugleich etwas vom cis-moll-Quartett probiren. Wenn das h könnte weggelassen werden, wäre es sehr leicht zu spielen; so ist es etwas unbequem.



Man kommt leichter herunter.“

Neffe: „Holz wird heute kommen, um dich zu bitten, ihm die Tempi der Symphonie zu zeigen, welche Sonntag im Redoutensaal gemacht wird, heut ist die Probe. Er muß dirigiren, und hat die Symphonie gewählt.“
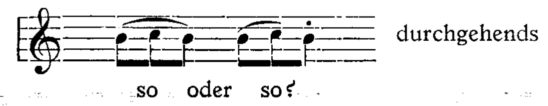
Holz: „Zudem kann der Compositeur (nach meiner Meinung) in keinem Stücke das Tempo so genau angeben, das es nach dem Gefühl des Directors immer rascher oder langsamer vorwärts geht.



Es macht sich besser, wenn es nicht gar zu geschwind genommen wird.

Vom Presto angefangen geht es durchaus presto?

Menuetto. Wird der Menuett wiederhohlt, oder kann es mit dem Trio schließen? Mylord glaubt, das müsse dis seyn.



durchgehends

so oder so?

Ich meine die Zeichen.

Ich finde die Stelle nicht, wo der Weiß ein # gemacht hat. Ich fürchte, er hat eine Schweinerey gemacht.

Eine neue Strichart ist jetzt das Studium der Violinspieler.



Ist von brillanter Wirkung. Arpeggio staccato.

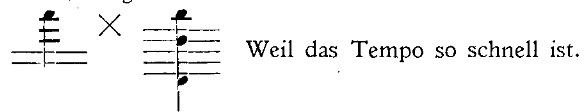
Vier herunter und vier herauf. Ich habe den Bogen nur angedeutet, um den Bogenzug bemerkbar zu machen. —

Eine Fuge kommt mir immer vor, wie ein Gebäude, das nach allen Regeln der Architektur symmetrisch aufgeführt ist; ich bewundere es, aber entzücken wird es mich nie. Ich meine hier die gewöhnlichen Fugen. Gewöhnlich werden sie trocken behandelt; von diesen rede ich. die sind mir auch unausstehlich. Ich habe noch keine Fuge von S. Bach gut spielen gehört.

Triller kann er schon machen 4 3
b des
e a Ee ist sonst nicht sicher.

Der Sprung mit dem 4. Finger herunter ist schwer.

Wenn das untere b nicht wäre, so könnte man das obere mit dem 2. Finger nehmen.



Weil das Tempo so schnell ist.

Mit demselben Finger den Quintensprung herunter zu machen.

Es ist doch leichter, weil zweyerley Finger gebraucht werden.

Ich meine nur, weil sich die Lage der Hand um eine Quinte verändert.
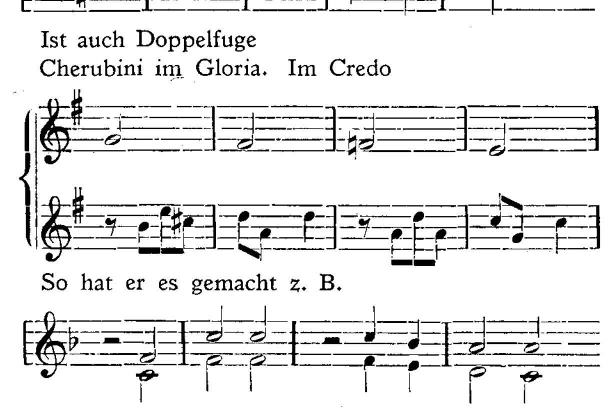
Er muß b auf derselben Saite nehmen.

Aber das untere C nicht dazu, so kann er es mit dem 2. nehmen.

Wenn das schnelle Tempo nicht wäre, ließe sich alles machen.

Das wird einen ganz eigenen Effekt machen, daß die Stimmen durchaus so tief liegen.

Händel hat es meist so gemacht



Ist auch Doppelfuge

Cherubini im Gloria. Im Credo

So hat er es gemacht z. B.

ließe sich auch so nicht geben.

Das haben Sie dem Smart auch geschrieben. —

Noch eine Synfonie mit Chören sollten wir haben?

Es ist ein schöner Contrast; das fröhliche Lied tritt dann um so heitrer hervor.

Das Aufspringen ist so frappant.

Ich freue mich wie ein Kind auf die Synfonie.

Aber die reinste Kunst ist Musik.

Und die Leopoldstädter Musik.
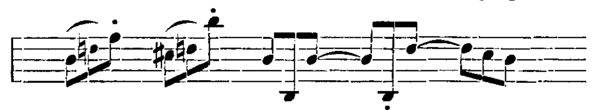
Ich begreife nicht, wie es eine *Volksmusik* geben kann.

Es gibt alte böhmische Kirchenlieder, die sehr schön sind.

Unsere gehörlosen Österreicher könnten solche Weisen nicht singen, viel weniger sich merken.

Ich glaube aber, wenn ich es werde geübt haben, daß es doch leichter gehen wird. Das ungewohnte, solche Stellen zu spielen, macht im Anfange eine größere Schwierigkeit, als eigentlich darin liegt.

Sehr leicht wäre es, wenn es so könnte gespielt werden



Ich hätte mich nicht getraut, weil es doch im Grunde die Figur des Thomas ist. läßt sich das nicht abändern?

Mylord hat c genommen, das nicht hinein gehört.

Die Symphonie ist gut gegangen. Das erste Stück und Menuetto haben sie zu schnell gemacht.

Baron Lannoy hat dirigirt; der läßt sich nie was sagen. Scherzo war so. Das Allelujah von Händel haben sie auch zu schnell gemacht.

Baron Lannoy streicht auch bey den Proben hier und dort 6, auch 12 Takte weg, wenn er sie überflüssig findet.

bey Mozart hat er es gethan.

Beethovensche Musik soll immer mit Extra-Curier in die Welt geschickt werden. —
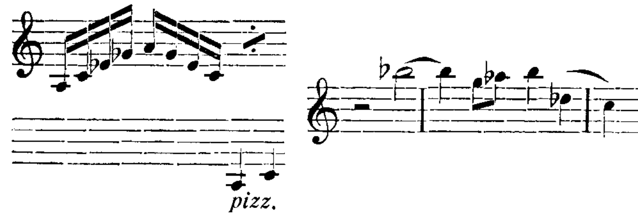
Schuppanzigh hatte den sonderbaren Einfall, künftigen Sonntag Ihr Clav. Quintett in der Uibersetzung mit Bogen-Instrumenten machen zu lassen. Ich rieth es ihm ab, obwohl es gewiß ist, daß das Ensemble im Vortrage besser mit Streich-Instrumenten seyn wird, als mit Blas-Instrumenten. Die Herren Bläser sind nicht geübt, so etwas zart genug zu spielen.

Es macht kein gutes Bild beym Quartett, wenn einer sitzt. die andern stehn.

Auch für den Spieler, der stehend spielt, um 30 Prozent leichter.

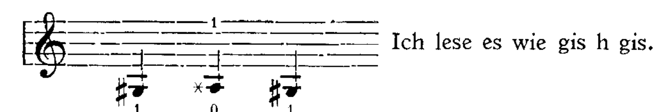
So ist das Quartett noch nie gegangen wie Heute. Aber es war auch des Lärmens kein Ende.

Durchaus sehr gut, Mylord hat seine Schuldigkeit gethan. Beym Schluß des ersten Stückes haben wir recht in die Hitze gebracht."
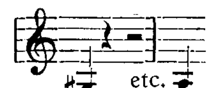


1826:

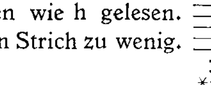
„Es geht noch.
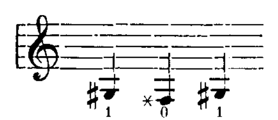


Ich lese es wie gis h gis.



Ich habe es eben wie h gelesen. Sie machten einen Strich zu wenig.



Die Violinspieler nehmen es nie anders als leer



Wenn das g nicht unter der Schwebung gestimmt ist, so geht es.

Spohr hat in seinen Fingersätzen auch immer so vorgezeichnet.

Er ist doch Violinspieler.

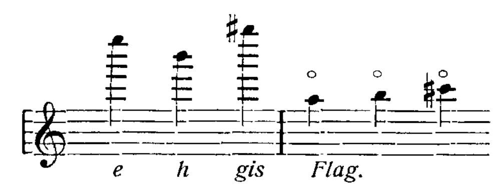
Auch macht es bedeutenden Unterschied, ob die Saite scharf oder schwach gestrichen wird.

Dann wäre es doch gut, daß Sie es in der Stimme anzeigen.

Man kann wohl alles auf eine gewisse Weise flageolett spielen, wenn man den ersten Finger niederdrückt und den 4ten um eine Quinte höher leicht auflegt. Diese Art ist aber sehr schwer.
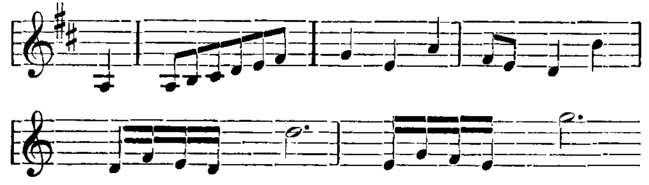
Um eine 8ve höher.

Die natürlichen sind auf der E Saite



Das tiefere gis müßte schon auf die schwierigere Art genommen werden.

Ich lernte erst eine Sonate kennen, die sehr schwer ist in D mit der Fuge



Tonart?

Das wäre dann das 3te in F

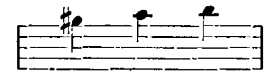
In D mol ist noch keines.

Es ist doch sonderbar, daß unter den vielen Quartetten Haydns keins in A mol ist.

Mit einer Fuge.

In der Synfonie habe ich viele Fehler gefunden.

Im Scherzo war noch ein zweyter Fehler, wo die Pauke zum erstenmahl in F eintritt, hat er in die Oboe geschrieben



Ich habe die Stimme noch nicht, doch weiß ich, daß es nicht so seyn kann. So viel ich mich erinnere, tritt die Pauke ganz allein.

Schade, daß diese Stelle im Concert verloren ging; man applaudirte so, daß man nichts hören konnte." —

(Schluß folgt.)

Schulmusikpflege[1] / Von Paul Marsop

III.

Damit ein Richtungweisender erstehe, will es das vom Geschick nur wenigen Sonntagskindern geschenkte geniale Vermögen.

Ein solches offenbart sich in dem Gründer und Leiter der städtischen Augsburger Singschule: *Albert Greiner*. Er ist Vollkünstler und Meister durchgegohrener pädagogischer Weisheit. Er wäre der rechte Mann dazu, den Neuaufbau des deutschen Schulgesangunterrichtes im Großen zu organisieren. Daß eine bedeutende Ausnahmebegabung wie die seine auf die Welt gesendet wurde, zur Vollreife herangedieh, sich vor den Augen aller, die sehen wollen, sehen können, zu kräftig durchschlagenden Erfolgen auszuwirken vermag, dünkt mir ein unerhörter Glücksfall. Hoch an der Zeit wäre es, ihn über den engeren bayrisch-schwäbischen Arbeitsbereich des Meisters hinaus für die Volksgesamtheit auszunutzen! Vor elf Jahren schrieb ich an dieser Stelle: „Liebes Deutschland! Du hast es wieder einmal in der Hand, eine schöne Gelegenheit zu verpassen! Du wirst das fraglos tun. Man bedenke: wie viele Philister müßten von nahrungsschweren Obstbäumen herunterpurzeln, damit ein Albert Greiner ganz obenauf käme!" Vom preußischen Kultusministerium erging allerdings inzwischen ein höchst ehrenvoller Ruf an ihn; weitgehende Kompetenzen waren ihm zugebilligt worden. Sein Organisations- und Lehrgebiet hätte ganz Preußen umfaßt; er sollte, unabhängig von irgendwelcher Zwischeninstanz und -Behörde, einzig und allein mit dem Minister selbst zu tun haben. Dennoch war es gut, daß er dem verlockenden Anerbieten nicht Folge leistete. Denn es wäre ihm, andernfalls, nichts übrig geblieben, als sich von seiner durch ihn mustergültig ausgestalteten Schule zu trennen. Allein — der Weg von Berlin nach Augsburg ist nicht weiter als der von Augsburg nach Berlin. Schon öfters hat sich die „Welt" in der Provinz Rats erholt. Einst residierte die „Allgemeine Zeitung", für unser literarisches Leben tonangebend, in Augsburg; jahrzehntelang pilgerte männiglich zu ihr in die Lechstadt. Nord- und Süddeutschland wären daran interessiert, daß das Greinerische Institut zu einer Art Universitas für deutschen Schul- und Volksgesang erweitert würde. Ich respektiere alle Berge. Da jedoch auf dem von uns bewohnten Planeten der Berg zweifellos viel häufiger vorkommt als der ächte Prophet, erscheint es mir sachgemäß, daß sich der erstere, sei er auch noch so schwerbeweglich, zu letzterem bemühe. Man „demonstriert" am einleuchtendsten vor dem „Objekt". Alias im Klassenunterricht der Augsburger Singschule.

Nicht die auf Grammatiken, auf Regelgerippe abgezogenen Überlegungen und Ergrübelungen der Theoretiker sind es, die wahrhafte Kulturarbeit beflügeln, sondern einzig und allein die genialen oder doch das Geniale streifenden Persönlichkeiten. Die Erzieher von hohen Graden wachsen nicht haufenweise wie die Pilze in feuchtem Waldboden — ein Greiner ebensowenig wie ein Herder, Pestalozzi, Herbart, Nägeli. Leichtlich mögen hundert Jahre und mehr vergehen, ehe sich ein anderer Greiner emporreckt.

Die Erziehung zur Kunst hat beim Kinde einzusetzen, die Freude an der Musik, am Gesange, der der eigenen Brust entquillt und den man mit Kameraden gemeinsam pflegt, ist füglich bei ihm zu wecken. Da muß der Führende, Zusammenordnende um Dreierlei bestens Bescheid wissen: um die menschliche Kehle, die Natur des Kindes, die deutsche Sprache. Aus unserer wunderherrlichen Sprache läßt sich Alles schöpfen, Feines und Starkes jeder Art — man muß ihre unerschöpflichen Klangschätze nur genügend kennen und auszumünzen wissen! Greiner benötigt keines welschen Solfeggios, keines zusammengebastelten Tonwort-Volapüks. Mühelos, spielend bringt er es seinen Schülern und Schülerinnen bei, wie selbst über und über konsonantenbepackte, greulich widerhaarige Silben und Wörter in rundem fülligen Klang aufgehen. Dies, indem er in den Unterrichtsstunden mit hundert schlagenden Bildern und Vergleichen sich an die *Phantasie* der Kinder wendet, ohne die so schonungsbedürftigen zarten Gesangsorgane im Geringsten anzustrengen. Runde die geöffneten Lippen in der Form einer Kirsche, einer Pflaume oder sonst einer allbekannten Frucht: dann hast du den und den Vokal oder Diphthong in der und der Klangfarbe! Immer wieder ist zu sagen: flechtet Sinnfälliges in Vortrag und Belehrung ein, gebt etwas, woran sich die Phantasie willig aufrankt, und Ihr habt beim Kinde, beim nach bunter Erfahrung dürstenden Schüler Vieles, wenn nicht Alles gewonnen! Darauf versteht sich Greiner wundervoll: er erfindet unausgesetzt ohne zu irrlichterieren. Nach jedem Zusammensein mit ihrem Meister sind seine Schutzbefohlenen ein hübsches Stück vorwärts gekommen, unendlich leichter und rascher als wenn man ihnen „Methodisches", Abstraktionen ins Gedächtnis gehämmert, moralisch eingeprügelt hätte. Es weht sie an wie frische Bergluft, die den gesunden Wanderer gleichsam zu den Gipfeln hinaufträgt. Daher die frohe Erwartung, mit der die Kleinen jedem Unterrichtstage entgegenharren; daher das unbegrenzte Zutrauen, das die Anfänger wie die Heranwachsenden an ihn bindet. So helfen Lehrer und Schüler zum beglückend harmonischen Ergebnis zusammen. Lauscht einem Ausgburger Kinderchor: da sind bei köstlich milder, weicher Tongebung

[1] Vgl. Nr. I und II der Aufsatzreihe im 1. April-Heft d. vor. Jahrganges. Dazu den Artikel *Albert Greiner* (Augsburg und Hellerau) in Heft 24 des Jahrg. 1913 der Neuen Musik-Zeitung.

tadellos klare dialektfreie Aussprache, sicher verteilte aber nie harte Akzente, eine dem Gedicht vorzeichnungsgetreu und doch in unangetasteter Naivetät nachgehende Deklamation, fester wiewohl federnder schönausschwingender Rhythmus. Nie und nirgends hat man den Eindruck des Eingepaukten. Jeder in der Schar *erlebt* ein ihm zu Herzen gehendes Volkslied, gibt es, mag er es auch bereits oft vorgetragen haben, jedesmal mit der Frische des ersten Erlebens wieder.

Noch ein Bedeutsames. Wer die Entwicklung der Augsburger Singschule von ihrem Inslebentreten an aufmerksam verfolgte, überzeugte sich davon, wie vortrefflich sich Greiner darauf versteht, *gute Schulgesanglehrer heranzubilden.* Die Mitarbeiter, die ihm in der Führung der jetzt zahlreichen Klassen zur Seite standen und stehen, hat er ausnahmslos herangebildet. Beobachtet man sie während der von ihnen erteilten Unterrichtsstunden, so hat man nicht etwa bläßliche Greiner-Kopien, Diminutiv-Greiners vor sich, sondern fest in ihren Schuhen stehende Männer, die sich gleicherweise als aufopferungsvolle Freunde ihrer Pfleglinge betätigen, denen das „Greinerische“, das restlose Aufgehen der Sprache in wohllautendem, beseelten Gesang bei durchweg gewahrter Verständlichkeit des Wortes und einheitlichem feinabgewogenen rhythmischen Fortströmen wohl in Fleisch und Blut übergegangen ist, die sich aber ganz und gar individuell auswirken. Also auch hier kein Schematismus, keine Dressur, sondern freie Entfaltung des Persönlichen auf künstlerisch-pädagogischem Felde. Diese Lehrer verfügen sämtlich über klangreiche Stimmen, können — was man bei unseren Operntenören und -Baritonen fast durchweg vergebens sucht —, singen, schön singen, ohne bei mailändischen oder neapolitanischen Wunderdoktoren eine Kur durchgemacht zu haben, sind, wie man fühlt, mit den Kindern Kinder und identifizieren sich mit dem Empfindungsvermögen der Heranreifenden. Zur Vervollständigung des Bildes: nicht selten schreiben sich als Teilnehmer an den Fortbildungskursen der Anstalt schon amtierende Augsburger Volksschul- und andere Lehrer ein, die sich nach mäßigem Zeitablauf ebenfalls als Greinerianer bekennen, als eifrige Propagandisten solcher freien und doch in sich festgeschlossenen Erziehung zur Kunst auftreten.

* * *

Von vielen Seiten gedrängt, veröffentlichte Greiner vor Kurzem eine Schrift: „*Die Augsburger Singschule in ihrem inneren und äußeren Aufbau*“. (Augsburg, J. P. Himmer, 1924.) Schlicht, mit dem ruhigen festen Tone dessen, der zu den Berufenen gehört und der von ihm vertretenen Sache in allen Treuen dient, spricht er sich über die Hauptaufgaben des deutschen Schulgesanges, zumal in der Gegenwart, aus und berichtet anschaulich, fesselnd, wie er, von einsichtigen Stadtvätern ständig gefördert, Stein auf Stein fügte, bis sein Werk fertig dastand. Ihm Nachstrebende berät er freundlich ernst, ohne sich ihnen je aufzudrängen. Dem aufschlußreichen, hübsch ausgestatteten, mit wertvollem, übersichtlich gruppierten statistischen Material gestützten und durch eine Reihe klug erdachter Formblätter ausgerundeten Büchlein wünsche ich zahlreiche Leser, nicht zum wenigsten an den entscheidenden Stellen sämtlicher deutscher Kultusministerien. Möchte es tunlichst Viele dazu bestimmen, in den *Schulräumen* Greiners vorzusprechen und unter seinem Einfluß den deutschen Schulgesang einer sonnigeren Zukunft entgegenzuführen!

Zu Ferruccio Busonis Volkstum

Schließlich hat ja wohl nur das Überzeugtsein von der Wichtigkeit des Volkstums einerseits dem Verfasser des Busoni-Aufsatzes in Heft 4 dieser Zeitschrift die Feder geführt, andererseits diesem Aufsatze Aufnahme in die N. M.-Z. gewährt. Denn jemand, dem dieses Gut, das Volkstum eines Menschen nämlich, einen Wert minderen Grades darstellt, macht überhaupt kein Aufhebens davon. Herr Leifs betont aber ausdrücklich sowohl seine rein germanische Abkunft „vom wenig bekannten isländischen Volke“, als auch das Germanische in Busoni. Er legt also Gewicht auf die Art, die Reinheit und den Adel des Blutes eines Menschen und Künstlers. Wenn er allerdings meint, als ziemlich reinrassiger Germane ein besonders gültiges Urteil in diesen Dingen fällen zu können, so kann ich ihm als Geschichtler darin nicht recht geben. Die herrlichsten der Germanenvölker haben sich zugleich auch als die instinktlosesten erwiesen; sie sind fremden Einflüssen am ehesten zum Opfer gefallen. Dem echten, reinblütigen Germanen fehlt leider Gottes in den weitaus meisten Fällen das Stück Selbsterhaltungswillen, Lebensklugheit, Artbewußtsein, metallischer Seelenkern, das zur Behauptung im Daseinskampfe unumgänglich nötig ist. *Daher* schreibt sich in der Hauptsache die geschichtliche Tatsache, daß Germanen zum „Völkerdünger“ nicht nur der alten und neuen Völker fast ganz Europas, sondern vor allem auch Vorderasiens und neuerdings Nordamerikas geworden sind. Das Meiste in der „Weltgeschichte“ der letzten beiden Jahrtausende — rein kriegerisch und kulturell — ist überhaupt nicht richtig und voll zu verstehen, wenn man nicht die Beteiligung germanischer Tüchtigkeit, Tapferkeit, Treue — auf *beiden* jeweils miteinander im Kampfe liegenden Seiten klar ins Auge faßt! Die Geschichte des Germanentums empfängt von dorther ihre eigentliche Weite, Tiefe und Tragik. Ein einziger Blick auf die einzige Hunnenschlacht auf den Katalaunischen Gefilden gibt dem Sehenden Aufschlüsse von schmerzender Deutlichkeit . . .

Wir Deutschen sind keine reinblütigen Germanen mehr, sondern ein Volk, in welchem das nordische Blut nur noch vorherrscht. *Gemischt* haben wir uns allerdings wesentlich nur mit Völkern auch arischen Blutes, und diese Mischung hat dann unser Volkstum erzeugt. Die reine Rasse stellt demnach etwas ins rein naturgeschichtliche Gebiet Fallendes dar, das Volkstum etwas unserer — rückschauenden — geschichtlichen Beobachtung Unterliegendes; die erstere ist etwas Unveränderliches, das letztere etwas meist kämpfenderweise Gewordenes. Die europäischen Kulturvölker sind alle „Mischlinge“; ihr Unterschied voneinander besteht lediglich darin, daß die durchweg gleichen

Grundbestandteile in verschiedener Menge und darum — auf die Wirkung gesehen — in verschiedener Weise „gemischt“ sind. Das italienische Volk hat z. B. starke langobardische und normännische, vom Mittelalter an auch schwäbische Beimengungen — Papst Gregor VII. war der germanische Bauernsohn Hildebrand, Palestrina hatte eine deutsche Mutter namens Maria Sigismund; im französischen Volke lebt fränkisches, burgundisches normännisches Blut. Nichtsdestoweniger sprechen wir mit vollem Rechte und mit klarer Vorstellung von einem italienischen und einem französischen Volkstum. Dieses Volkstum ist im Laufe der Jahrhunderte, besonders auch gemessen am deutschen, immer deutlicher in die Erscheinung getreten, d. h. eine geschichtliche Wirklichkeit geworden. Der vornehmlichste Grund dafür ist wohl in nichts anderem als in der Abnahme des germanischen Blutes in jenen Völkern zu suchen, während bei uns Deutschen diese Abnahme zwar auch stattfand, aber in unvergleichlich geringerem Maße. Im frühen Mittelalter, selbst noch im Hochmittelalter sind sehr ähnliche künstlerische Erzeugnisse sowohl in Deutschland als auch in England, Frankreich oder Italien hervorgebracht worden: die kulturschaffende Führerschicht war eben überall die in allem Wesentlichen gleiche, germanische. Vom 18. Jahrhundert ab ist die scharfe Trennung jedoch vollzogene Tatsache. Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner waren *nur noch in Deutschland* möglich; das deutsche Volkstum *allein* schuf und trug solche Menschen und Künstler.

Dieser für eine Musikfachschrift zunächst viel zu ausgedehnt scheinende Spaziergang ins Rassen- und Volkstümliche war notwendig, um eine Grundlage für die Busoni-Verständigung zu schaffen. Denn mit ein paar allgemeinen Redensarten über diese Dinge ist dem deutschen Volke in seiner gegenwärtigen, von allen Seiten gefährdeten Lage nicht gedient. Meines Erachtens handelt es sich zurzeit überhaupt noch nicht darum, Busoni „gerecht“ zu werden. Der Deutsche tut in dieser Beziehung nicht nur leicht, sondern ganz allgemein viel zu viel des Guten: germanisches Edel-, aber auch Verderbniserbe! Klopstock schon hat uns eindringlichst gewarnt, aus dieser unserer Tugend keine selbstzerstörende Untugend zu machen. Soviel mir bekannt ist, *ist* Deutschland dem Besten und Größten in Busoni: seiner ungewöhnlichen nachschöpferischen Begabung und seiner lisztnahen Virtuosität, immer gerecht geworden. Wenn die Nachrufe aus Anlaß seines Todes manches an Wärme, Weite und Tiefe der Erkenntnis des Dahingeschiedenen haben vermissen lassen, dann mag die Ursache dafür darin liegen, daß Busoni doch nicht in dem Maße der unsere war, wie er selbst das gern gewollt und vielleicht sogar gemeint hat. Seine Sehnsucht nach Deutschland, seinem Mutterlande, nehme ich völlig ernst und sie erschüttert mich als bloßer Leser von dieser Sehnsucht nicht geringer als diejenigen, die sie am sich in solchem Gefühle Verzehrenden *erlebt* haben. Das verschlägt aber gar nichts an der nackten Tatsache, daß *bei uns* die letzte Entscheidung darüber liegt, liegen muß, ja nur liegen *kann*, ob wir Busoni als uns in der Hauptsache verwandt empfinden und anerkennen. Das letzte Wort hierüber kann natürlich heute noch nicht gesprochen werden. Dies letzte Wort knüpft sich nämlich nicht an den nachschaffenden, sondern an den *schaffenden* Busoni. Da ist es wohl bisher nie versäumt worden, dem Meister die *Achtung* vor seinem Können zu bezeigen; doch werden — aller Voraussicht nach — die Orchester- und Bühnenwerke Busonis bei uns einheimisch, wie als ein aus uns Strömendes, zu uns Gehörendes, von uns Getragenes, uns Bereicherndes betrachtet und gepflegt werden. Die Volkstums*mischung* hatte in dem Menschen und Künstler Busoni eine Geistigkeit von einer uns nicht gemäßen, am besten wohl mit „Intellektualität“ zu bezeichnenden Ausprägung erzeugt, der die für uns letzte, entscheidende Überredungskunst und Überzeugungskraft mangelt. Nicht Italiener und auch nicht Deutscher — wie einst Kaiser Otto III. — ein tragisches Los für den, den's trifft. Aber keine Verpflichtung, kein innerster Bindungszwang für die beiden Völker *an* den aus ihren Bestandteilen „Gemischten“. (*Wolff-Ferrari* ist da in jeder Beziehung glücklicher dran: seine *italienische* Mutter hat ihn klar und fest an Italien gebunden; er *ist* kein geistiger Übervölkischer in der Weise wie Busoni und *will* es auch nicht sein.) Ein anderes ist es um die Klavierwerke Busonis; von ihnen wird sich ein Teil dauernd behaupten — wenn auch nur in den Bezirken des obersten Dutzends der Tastenkönige. Dem Volke — weit verstanden — werden indes auch sie nicht eigentlich nahekommen.

Nun zu den Merkmalen der „nordischen“ Wesensart Busonis. Theoretisch ist es möglich, Busoni nordische Reinblütigkeit und Reingeistigkeit zuzuschreiben. Seine Abstammung von einer deutschen Mutter und einem vielleicht nur äußerlich italisierten Germanen lassen das, wie gesagt, ohne viele Einwände zu. So ist es folgerichtig auch möglich, daß ein reiner Nordländer in Busonis Art und Spiel viel echt Germanisches herausempfindet. In diesem Punkte ist Herr Leifs zweifellos ein ebenso berufener wie zuverlässiger Beurteiler. Aber wir *sind* nun einmal keine reinen Germanen im isländischen Sinne mehr; „deutsch“ ist etwas Eigenes, geschichtlich Gewordenes, und es erschöpft sich selbstverständlich auch nicht in den Begriffen „Sentimentalität und Romantik“. „Sentimentalität“ ist die Kehrseite deutscher Empfindungskraft, und „Romantik“ eine — — gemein-germanische Gabe des seelisch-geistigen In-die-Weite-Schweifens — wo doch das Gute und Bessere meist so nahe liegt. Also in gewisser Hinsicht eine Unart, eine Schwäche. Aber eben nicht bloß des Deutschen oder „Mitteleuropäers“. Was „deutsch“ *eigentlich* ist, wird sich wohl nie genau in Worte fassen lassen, sondern gehört in den Bereich der „Imponderabilien“, der Unwägbarkeiten. Wenn Busoni Bach im Sinne der Edda erfaßt und gespielt hat, dann hat er Bach ganz offenbar Gewalt angetan; denn Bach war nun einmal kein Held der Sagas aus dem ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung, sondern ein Deutscher des 18. Jahrhunderts. Die Verbindungsfäden zwischen beiden sind unleugbar vorhanden; aber Bach eindeutig altnordisch-heldisch darzustellen, war Grund genug für das oft gehörte Urteil, Busoni sei sehr „frei“ mit Bach umgesprungen. — Busonis „Entschluß für den ungebrochenen Akkord als Symbol nordischer Gefaßtheit“ steht seine „Ästhetik“ mit ihrem Eintreten für sowohl ungermanische als auch undeutsche Tonteilungen gegenüber. Gerade diese Ästhetik ist es gewesen, die Busoni viele deutsche Freunde gekostet hat. Als er sah, welche Verwirrungen er durch sie angerichtet hatte, suchte er ihre Geltung stark einzuschränken. Zu spät, um durch diese Erklärungen noch viel bessern zu können. Gerade zur rechten Zeit, um den unentwegten „Fortschrittlern“ einen kalten Wasserstrahl zu verabfolgen und die Jungen bei seinem Tode kühl beiseite stehen zu lassen. Niemand in Deutschland wußte und weiß eigentlich so recht, wohin Busoni gehörte — die Berufung auf Goethe oder Liszt als Auch-Übervölkische kommt bei der geringeren Größe Busonis und in Anbetracht des Umstandes, daß jene denn doch ihre festen „Kreise“ unter deutschen Menschen hatten, im Ernste kaum in Frage. — Der von Herrn Leifs angestellte Vergleich mit Nietzsche erledigt sich in sich selbst, da Nietzsche als ausgesprochener Halbslawe nicht in dem Sinne zu den deutschen Genies gezählt werden kann, wie er es tut. Übrigens ist auch das wirkliche Genie „konsequent“, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick. Der junge und der alte Beethoven oder Wagner sind doch immer *derselbe* Beethoven oder Wagner. Und *einmal* haben alle schöpferischen Genies den inneren Ausgleich gefunden — im Gegensatz zu den genialischen Talenten, denen dann Nietzsche und Busoni zuzuzählen wären. *Reinhold Zimmermann.*

A. Bruckners nachgelassene Symphonie

Von EMIL PETSCHNIG (Wien)

Zum Gedächtnis des 28. Todestages Bruckners erklang in dem eine halbe Stunde Bahnfahrt von Wien entfernt, malerisch an der Donau gelegenen Stifte Klosterneuburg, woselbst der Meister gerne weilte und oft den Dom mit den weihevollen Klängen seiner berühmten Orgelimprovisationen erfüllte, zum überhaupt ersten Male dessen nachgelassene d moll-Symphonie, unter Prof. F. Moißls Taktstock von dem durch Staatsopernbläser verstärkten Philharmonieorchester des Städtchens mit hingebender Begeisterung gespielt.

Über die Schicksale dieses 1869 beendeten Werkes berichtet J. V. Wöß in der Einleitung zur überhaupt ersten Veröffentlichung als Studienpartitur im Wiener Philharmonischen Verlag (Nr. 206), daß es von seinem Verfasser ein Jahr vor seinem Hingange annulliert wurde aus Befürchtung über die Stellungnahme der gehässigen Wiener Kritik gegenüber diesem Frühwerke, da doch selbst seine reifsten Schöpfungen noch immer auf deren stärksten Widerstand stießen. Die Erkenntnis der namhaften musikalischen Werte, welche in den Noten schlummerten, und der Umstand, daß nunmehr, hundert Jahre nach des Tonsetzers Geburt, seine Muse zu unbestrittener Anerkennung gelangt ist, haben aber schließlich doch dazu geführt, die stummen Zeichen zum Klingen zu bringen (die Aufführung löste unbeschreiblichen Jubel aus, der tagelang in den Seelen nachzitterte) und die Komposition durch Druck der Allgemeinheit zugänglich zu machen, so das Unrecht tilgend, welches der bescheidene, ängstliche, überkritische Greis seinem Schmerzenskinde angetan hatte.

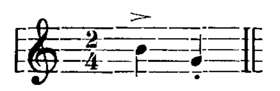
Die Komposition liegt zeitlich zwischen der ursprünglichen Fassung der I. und der bisher als II. bekannt gewesenen Symphonie und trägt noch schärfer als letztere alle Kennzeichen der seelischen Krise an sich, die nach den Eindrücken und Erfahrungen bei der Linzer Urpremiere jener I. in Bruckners Leben eine so bedeutsame Rolle spielte und zu einem Sichmäßigen in Form und Ausdruck führte. Aber nicht nur deshalb muß diese d moll-Symphonie als ein Markstein bezeichnet werden, sondern auch darum, weil sie auf Schritt und Tritt Vorahnungen von Themen, Begleitformen, architektonischen Gliederungen usw. ihrer nachfolgenden Schwestern, somit den späteren Bruckner in nuce enthält. Was sie daher doppelt interessant, anheimelnd und leicht verständlich macht. Gleich die Eingangstakte des ersten Satzes erinnern lebhaft an jene der III. Symphonie, sowie die religiösen Wendungen und Schlüsse deutlich das Herauswachsen von Bruckners Symphonik aus dem Kirchenstil, dem motettenartig satz- und abschnittweisen Durchkomponieren des geistlichen Textes beweisen. Erwähnt sei dabei, daß die Entstehung unseres Opus mit der der f moll-Messe zusammenfallen dürfte. Auffallend ist ferner das im Andante der IV. und Hauptsatze der V. wieder anzutreffende Stakkatoakkompagnement der Seitenthema-Kantilene, die Vorliebe für solistisch geführte Kontrapunkte, das zur Reprise rückleitende Spielen mit einem Motiv in den höheren Bläsern, und wogende Figuren der Streicher am Schluß, denen sich überdies ein basso ostinato gesellt, machen unwillkürlich ausrufen: IV. Symphonie! Auch im schönen Adagio enthüllt sich bereits da und dort des Meisters innige Wesenheit, wenn gleich es natürlich noch vieler Leiden bedurfte, um sie z. B. auf die unirdische Höhe desjenigen der VIII. zu bringen. Anfangs choralartig zwischen Streichern und Holz wechselnd, zeigen sich im Mittelteil die typischen Züge, wie man sie dann in der II. (c moll) und V. wieder begegnet, mit der langausgesponnenen Melodie zu pulsierenden Achteln. Con sordino klingt das zarte, feingearbeitete Stück ppp aus. Auf voller Höhe steht schon das Scherzo mit seinen stampfenden Rhythmen, charakteristischen Gängen und Figuren, die in den beiden nächsten Symphonien ebenfalls zu finden sind: ein Beleg, daß das Volkstum seiner Heimat in Bruckners Seele zuerst den endgültigen vergeistigten Ausdruck gefunden hat. Und daß weiters das Finale mit seinen wuchtigen Unisonos, den Streicherpassagen, Blechparaden, mit seinen polyphonen Künsten der Engführung, Umkehrung, Themenkombination von $^4/_4$- und $^{12}/_8$-Takt, endlich sein Austoben im D dur-Dreiklang nur von Meister Anton herrühren kann, mußte selbst ein Tauber konstatieren können. Diese I. Symphonie ist demnach anbetrachts ihres prägnanten Gehalts bei knapper Fassung wie wenige der andern geeignet, in Bruckners musikalische Ideenwelt einzuführen, weshalb zu hoffen steht, auch sie werde sich bald und voll die Zuneigung des Publikums erringen. Die Herren Dirigenten jedoch gewinnen in diesem Gruß aus dem Jenseits eine ebenso fesselnde als auch äußerlich dankbare Aufgabe für ihr Repertoire.

*

Die Autohuppe

Eine akustische Studie von ROBERT HERNRIED (Erfurt)

Von der Straße kommend, betrete ich meine Studierstube, und immer noch beherrscht mich ein Klang, den ich eben vernommen. Eine Autohuppe war's, die ein einfaches Signal gab.



So klang es.

Die Wirkung aber, den dieser nur *einmal* ausgestoßene einfache Terzenruf auf mich hervorbrachte, war eine ganz merkwürdige. Nicht fröhlich bejahend, wie die einfache Tonverbindung von h_1 mit g_1 gemeiniglich gehört wird, sondern bedrückend, traurig gar.
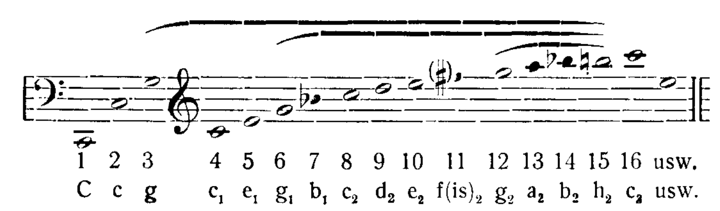
Um dieser Wirkung auf den Grund zu kommen, untersuchte ich im Weiterschreiten die heimliche Harmonie, die in der Verbindung der beiden Töne stecken konnte. Sofort war es mir klar, daß bei dieser Verbindung nur eine tonische Harmonie, ein Grunddreiklang, sich dem gesund und natürlich Empfindenden aufdrängen konnte.

Die naheliegendste Verbindung war die der beiden Töne h_1—g_1 als Schritt von der Terz zum Grundton des G dur-Dreiklanges, der sich dann normalerweise — handelte es sich doch um ein einmaliges, jähes Hören — dem Bewußtsein als Tonika von G dur aufdrängen mußte. Sofort verwarf ich aber diese Annahme wieder, denn der *Charakter* des gehörten Klanges war ja ein anderer gewesen: traurig, mollartig.

So gelangte ich zur zweiten Funktion der Klangverbindung h_1—g_1 in einem tonischen Dreiklang, indem ich sie nun bewußt als Quinte und Terz des e moll-Dreiklanges hörte.

Es galt nun die erste halb empfindungsmäßig gewonnene Erkenntnis auch zu begründen. Wie ist der Größenunterschied zwischen den beiden Intervallen, der Durterz h_1—g_1 im tonischen Dreiklang von G dur und derselben Terz im tonischen Dreiklang von e moll?

In der Obertonreihe auf C



kommt h erst als fünfzehnter Ton vor, während wir das g bereits als dritten sehen, der sich dann als sechster, zwölfter und vierundzwanzigster wiederholt. Die Beziehungen 15 : 3, 15 : 6 und 15 : 24

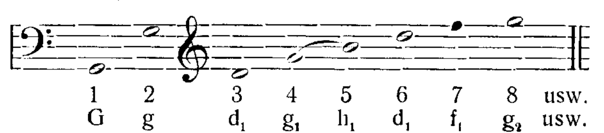
werden sofort als unrichtig erkannt werden, da es sich ja um eine große Terz abwärts handelt, bei den genannten Verhältniszahlen aber der Ton g eine Entfernung darstellt, die den Schritt der großen Terz um eine bezw. zwei Oktaven vergrößert. Stellen sie doch nicht die Verbindung h—g, sondern die Schritte h_2—g, h_2—g_1 und h_2—g_3 dar. Die Verhältniszahl 15 : 12 jedoch scheint (auf den ersten Blick) *richtig* zu sein, denn sie repräsentiert ja tatsächlich die große Terz h—g. Über den, eine Oktave höher als der Huppenruf liegenden Klang vermöchten wir uns ohne Bedenken hinwegzusetzen, da die Verhältniszahlen in den einzelnen Oktaven sich gleichungsmäßig entsprechen. In der Obertonreihe auf C finden wir z. B. für die Verbindung der Töne c und g folgende Verhältniszahlen:

$$c — g = 2 : 3 = 2/3.$$
$$c_1 — g_1 = 4 : 6 = 4/6 = 2/3.$$
$$c_2 — g_2 = 8 : 12 = 8/12 = 2/3.$$
$$c_3 — g_3 = 16 : 24 = 16/24 = 2/3.$$

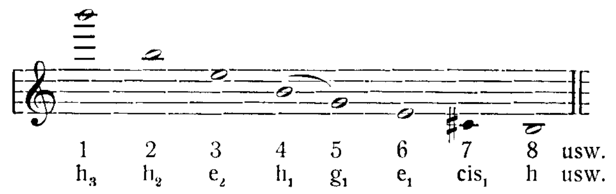
Die Tonhöhe spielt also bei Bestimmung der akustischen Verhältnisse eines Intervalls keine Rolle.

Trotzdem wäre auch die Anwendung der oben gefundenen Verhältniszahl 15 : 12 auf die von mir gehörte Autohuppenterz h_1—g_1 *falsch*. Denn, suchten wir diese Terz in der gewöhnlich zum Muster genommenen Obertonreihe von C, so müßten die für das gehörte Intervall charakteristischen *harmonischen Funktionen* außer Betracht bleiben. Diese sind aber tatsächlich sehr wichtig, denn h—g kommt uns, absolut gehört, nur als Teil eines tonischen Dreiklangs, somit auch nur *in zwei bestimmten harmonischen Funktionen* zu Bewußtsein, nämlich entweder als Terz und Grundton von G dur oder als Quinte und Terz in e moll. Deshalb ist es auch unbedingt notwendig, diese Tonverbindung in *denjenigen* Tonreihen zu suchen, auf welche die Grunddreiklänge der genannten Tonarten zurückzuführen sind.

Es kommen somit zwei Tonreihen in Betracht:
Die Obertonreihe auf G



in welcher die Verbindung h_1—g_1 die Töne 5 und 4 repräsentiert, und die Untertonreihe von h_3



in der h_1 — und g_1 die Töne 4 und 5 sind.

Wir gewinnen daraus folgende neuen Verhältniszahlen: für die Verbindung von Durterz und Grundton des G dur-Dreiklanges 5 : 4 oder 5/4, für die Verbindung von Quinte und Terz des e moll-Dreiklanges 4 : 5 oder 4/5.

Der Größenunterschied ist eklatant: Der von mir gehörte Schritt von der Mollquinte zur Mollterz mißt 4/5, ist also bedeutend kleiner als der (äußerlich gleichnamige) Schritt von der Durterz zur Durtonika der Paralleltonart. Es mußte sich somit das Gefühl des Gedrückten, Traurigen einstellen, da die Verkleinerung des zumeist als Durterz gehörten Intervalls auffällig wirken mußte.

Nicht unerwähnt will ich aber lassen, daß ich zuerst darauf verfiel, der Betonung des zuerst vernommenen Tones h eine gewisse Bedeutung beizumessen. Daß diese keine Rolle spielt, sieht man aus dem, teils in großer, teils in kleiner Terz abwärts gehörten Kuckucksruf. Bei diesem ist stets der erste Ton betont, doch niemals wird hierdurch der von mir vernommene Eindruck erzielt. Der Kuckucksruf klingt stets zuversichtlich, ja heiter. Denn, wird er als Durterz vernommen, so hören wir diese als Terz und Grundton eines Durdreiklangs, wird er als Mollterz vernommen, so stellt diese die Verbindung der Quinte und Terz eines Durdreiklangs dar.

So kann, wer zu hören versteht, immer zulernen — selbst durch eine Autohuppe.

*

„Gudrun auf Island" von Paul v. Klenau

Uraufführung in Hagen i. W.

Der Dichterkomponist zog sein Werk zur kritischen Überprüfung zurück, nachdem es im Jahre 1918 in Mannheim unter *Furtwängler-Hagemann* einen bemerkenswerten Erfolg gehabt hatte. In Kürze die in der Edda wurzelnde Handlung: Haldor berichtet fälschlich Gudrun, daß Kjartan (den Gudrun einst liebte) sich des Königs Tochter Olaf vermählt habe. Als eines Tages Kjartan in die Heimat zurückkehrt, findet er Gudrun an der Seite des ungeliebten Haldors. Die Liebe zwischen Gudrun und dem einstigen Geliebten entflammt von neuem. Thorleik, Haldors Vater, sieht hierdurch die Ehre seiner Sippe verletzt, und spornt Haldor an, diese zu rächen. Im Kampfe unterliegt Haldor, während Gudrun Thorleik erwürgt hat. Kjartan fällt von den Streichen der Mannen Haldors. In der Verschiebung der Rolle der Gudrun liegt im wesentlichen die Änderung der neuen Fassung. In dieser finden wir die Gudrun der Edda zugunsten dramatischer Wirkungen aufs höchste aktiviert: Gudrun erwürgt den sich ihr in den Weg stellenden Thorleik und verlangt von Kjartan, daß er Haldor tötet, „der sich ihre Liebe erlog".

Diese Handlung kleidete Klenau in eine schlicht schöne, aller Wortmacherei ausweichende Sprache, und schrieb sich dazu eine bis zur letzten Note reizvolle, impressionistischer Anschauung entstammende Musik, in der sowohl der Wagnerschen Leitmotivik wie Puccinis Naturalistik wenig Platz eingeräumt ist. Die auf gesunder, wenn auch nicht immer kraftvoller Thematik aufgebauten Klangbilder dienen zur farbigen Ausfüllung des seelischen Vorgangs und gehen in den beiden ersten Akten kaum über die Grenzen zarter Lyrik hinaus. Erst im dritten Akt, dessen Dramatisierung der Komponist zur Lebensfähigkeit der Oper als notwendig erachtete, gelangt, entsprechend der Handlung, die Musik zu Steigerungen, die — mögen sie dem innersten Wesen des Klenauschen Stils atavistisch anstehen — zur Abrundung des Werkes geboten waren.

Das Orchester ist unter Zurückstellung alles Lärmenden in vollendeter Meisterschaft behandelt. Das Blech tritt kaum selbständig hervor, um so mehr die solistisch verwendeten Holzbläser. Die Singstimme bewegt sich in Anlehnung an das Versmaß in natürlich fließendem Melos; die Sänger können auch in Hinsicht auf Umfang und Dynamik ihren Part ohne sonderliche Anstrengung zu Ende singen. Ein gewisses ästhetisches Maßhalten zeichnet Klenaus Schreibweise in hohem Maße aus.

Der Erfolg der Oper steigerte sich von Akt zu Akt. Die zauberhafte Schönheit des Mittelaktes übte auf die Anwesenden eine faszinierende Wirkung aus und am Schlusse, nach dem gewaltigen Höhepunkt, wurde dem Komponisten und seinem Werk ein Beifall dargebracht, wie ihn unsere Bühne kaum erlebt hat. Mit der Leitung und den Darstellern mußte er unzähligen Hervorrufen Folge leisten.

Das Hagener Ensemble, *Doodie van Rhyn-Stellwagen* (Gudrun), *Josef Lex* (Kjartan), *Gustav de Loor* (Haldor), *Walter Scheffel* (Thorleik), sowie die Vertreter der Nebenrollen, bestanden mit großem Erfolg. Besondere Verdienste erwarben sich Oberspielleiter *Spring*, dessen oft bewährtes Einfühlungsvermögen die Szenen stilgetreu aufleben ließ, und Kapellmeister Dr. *Berend* als Deuter der empfindsamen Partitur. *Heinz Schüngeler.*

MUSIKBRIEFE

Bonn. Der neue Konzertwinter nahm einen bisher nicht ungünstigen Verlauf, insofern die Fülle der neuen Veranstaltungen auf einem höheren künstlerischen Niveau stand und sich meist auch einer größeren Teilnahme des Publikums erfreute. Die vor dem Kriege hier so begehrten Solistenkonzerte leben jetzt wieder auf, und Namen wie der Sixtinische Chor oder Carl Friedberg oder Busch-Quartett genügen, um die Beethoven-Halle zu füllen. Was freilich unbekannt oder neu ist, stößt in Bonn auf starkes Unverständnis. Hierzu gehört vor allem die moderne Musik oder auch Solisten wie Raoul v. Koczalsky, dessen vierabendiger Zyklus von Klaviermusik aus fünf Jahrhunderten vor fast leeren Stühlen stattfand. Freilich verfolgte der einst so bekannte Pianist zu wenig Methode in der Programmaufstellung, so daß man ein wahlloses Potpourri von Klavierstücken aller Zeiten zu hören bekam — doch in schlechthin vollendeter Spielweise. Eine andere interessante Erscheinung im Bonner Musikleben ist das Nachlassen der vor dem Kriege unter der Ära Grüters (und fast möchte man sagen Busch) hier vorherrschenden Reger-Verehrung, so daß ein Reger-Konzert mit der erstaufgeführten Sinfonietta und der Romantischen Suite einer auffallenden Teilnahmslosigkeit begegnete. Dagegen steigt Bruckner in der Wertschätzung, womit Bonn schon seinerzeit durch rheinische Erstaufführungen Brucknerscher Werke unter Kapellmeister Sauer den Anfang machte. In diesem Jahre sollen zwei Bruckner-Feste den 100. Geburtstag des Meisters ehren. Das erste fand bereits statt unter der Leitung des Generalmusikdirektors F. Max Anton, der den 150. Psalm, IX. Symphonie und Tedeum unter großer Begeisterung zum Vortrag brachte. Im übrigen leiden die städtischen Veranstaltungen noch immer unter mancherlei Mißständen. Zur Ergänzung des Bonner Musiklebens diente wieder der hiesige Bach-Verein, der unter der Leitung seines strebsamen Dirigenten Willi Poschadel drei Kantaten und das 4. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach aufführte. — In der Oper laufen die alten Vertragsverhältnisse mit der Koblenzer Bühne weiter. Unter den neuen Koblenzer Darstellern verdienen die jugendliche Else Trautmann als lyrischer Sopran und die Altistin Maria Vonderlinn besonders genannt zu werden. Neben Freischütz, Carmen, Hoffmanns Erzählungen und Zar und Zimmermann erlangten der Barbier von Cornelius (leider in der Mottlschen Bearbeitung) und Götzens Widerspenstige Zähmung (Erstaufführung) unter Sauers musikalischer Leitung eindrucksvolle Wiedergaben. Dr. *Gerhartz*.

*

Braunschweig. Mit hochgespannten Erwartungen sah man der neuen Spielzeit des Landestheaters entgegen, denn sie sollte wie im 3. Heft des Jahrgangs 1925 berichtet, eine Reform an Haupt und Gliedern vermitteln. Die Berufung des Generalmusikdirektors Prof. Franz Mikorey erwies sich als glücklicher Griff der Behörde; denn der Künstler wird, des sind wir sicher, das Erbe C. Pohligs weiter aufbauen. Nach 14tägiger gewissenhafter Vorbereitung mit Solisten, Chor, Ballett und Orchester bewies er in glänzender Vorstellung der „Meistersinger", was sich der ernste Musikfreund von ihm zu versehen hat. Da unser Heldenbariton W. Sonnen noch in Bayreuth beschäftigt und der Tenorbuffo Lindner-Budrian von Kassel noch nicht eingetroffen war, wurden sie durch W. Buers-Hamburg (H. Sachs) und unser früheres Mitglied Erich Zimmermann (Leipzig) vollwertig vertreten. Der Spielplan erweiterte sich nur allmählich, denn Mikorey dirigierte nur die Opern, die er selbst in allen Einzelheiten einheitlich einstudiert hatte; aber was lange währt, wird gut. Volle Erfolge belohnten den Bienenfleiß. Jetzt ist schon die nötige Mannigfaltigkeit gewährleistet. Aus der bunten Reihe erhob sich bedeutungsvoll „Figaros Hochzeit" in der A. Julouschegg als Titelheld sein 25jähriges Jubiläum hiesiger Wirksamkeit in Jugendfrische feierte; das Publikum überhäufte den beliebten Künstler mit Ehren und Geschenken, gestaltete den Ehrenabend zur Festvorstellung. Da Klara Kleppe das Fach der 1. Altistin mit dem der hochdramatischen Sängerin vertauschte, wurde die Lücke durch Fr. Carla Rasberg-Sarten vom deutschen Opernhause zu Charlottenburg ausgefüllt. Die Soubrette E. May und Marcel Salzinger, der unsern in den Ferien von einem Blitzstrahl gestreiften Spielbariton E. Th. Frorath vertreten hatte, verabschiedeten sich, letzterer um wieder nach Amerika zurückzukehren. „Othello" mit seiner freien Form bot Mikorey reiche Gelegenheit zur Entfaltung seiner Auslegungskunst, denn Verdi, bekanntlich ein Deklamator, der seine Hörer zu Tränen rührte, überträgt die ausdrucksvolle Rede hier dem Gesang; von Albine Nagel, Chr. Wahle und W. Sonnen wirksam unterstützt, erstand das Werk in leuchtender Schönheit. Den 100jährigen Geburtstag von P. Cornelius feierte das Landestheater würdig durch den „Barbier von Bagdad" mit unserm früheren, jetzt Dresdner Bassisten Ad. Schoepflin als Titelhelden. Vor seiner Abreise in das Land der „unbegrenzten Möglichkeiten" sang der russische Bariton G. Baklanoff im „Fliegenden Holländer". Acht Tage nach der Dresdner Uraufführung erhielten wir „Intermezzo" von Strauß in einer Wiedergabe, die derjenigen in Elb-Florenz nicht nachstand; die harmonische Arbeit des Intendanten Dr. Hans Kaufmann als Spielleiter mit Mikorey und den Hauptdarstellern Alb. Nagel-W. Sonnen zeitigte die schönsten Früchte, vollen künstlerischen Erfolg. Der Schwerpunkt liegt in den symphonischen Zwischenspielen, die in dem Walzer à la „Rosenkavalier" gipfeln. Der gewöhnliche, prosaische Text wird dem Komponisten keine Lorbeeren eintragen, R. Wagner war eine Ausnahme-Erscheinung; der Pegasus ist ein heimtückisches Tier, das schon manchen sattelfesten Reiter abwarf. Die neue Ballettmeisterin Hilda Schlager rief ihren Lehrer Max Terpis von der Berliner Staatsoper zur Unterstützung herbei, um die Ergebnisse ihrer Arbeit zu zeigen, bei der Gelegenheit kam auch die Suite von Couperin-Strauß zur Aufführung. Die beiden ersten Abonnementskonzerte des Landestheaters zeigten Mikorey von neuer Seite, er dirigierte auswendig, versetzte alles in helle Begeisterung, erwies sich auch in den musikalischen Erbauungsstunden des Kammermusikers W. Wachsmuth (Klaviertrio Op. 97 von Beethoven, „Forellen"-Quintett von Schubert und Klavierquintett von Schumann) als hervorragender Kammermusikspieler. Das Braunschweiger Operettenhaus unter Leitung der Brüder Theo und Wilhelm Bachenheimer-Fritz Voigt nahm nach seiner Rückkehr aus Wiesbaden, wo es während der Ferien des Landestheaters die leicht geschürzte Muse pflegte, die hiesige Tätigkeit wieder auf, bot auch ernsten Genuß im Konzert von Frz. v. Vecsey, dem Donkosaken-Chor, J. Melchior, dem Bayreuther Parsifal und Siegmund, der mit Rich. Trunk sogar einen zweiten Abend geben mußte, Heinr. Schlusnus u. a. Der Lessingbund vermittelte einen Liederabend von Ad. Schoepflin, Kammermusik des Leipziger Gewandhaus- und Rosé-Quartetts. Von den hiesigen Künstlern eröffneten Ernst Schacht (Klavier), C. Giemsa (Geige) und E. Steinhage (Cello) die Tätigkeit mit einem Brahms-Abend, es folgten: Emmi Knoche, M. Osterloh und W. Kaempfer (Klavier), die auswärtigen Kräfte Lidus Klein van Giltay und Ibolytta Gyarfas (Geige), endlich die Sänger der römischen Basilika. Generalmusikdirektor C. Pohlig feierte als Dirigent des Braunschweiger Männergesangvereins sein 10jähriges Jubiläum als Dirigent, und der Bach-Verein führte unter Musikdirektor A. Therigs Leitung „Saul" von Händel auf. Augenblicklich verhandelt der Lessingbund mit dem Vorstand des „Allgem. Deutschen Musikvereins", damit dieser das nächste Musikfest hier feiere; zu dem Zweck hat Mikorey einen großen gemischten Chor gebildet, mit dem er fleißig übt. *Ernst Stier*.

Brünn. Das Musikleben unserer Stadt, der Bevölkerung nach die größte deutsche Stadt des tschechoslovakischen Freistaates, hat sich trotz den politisch veränderten Verhältnissen auf ziemlich bedeutungsvoller künstlerischer Höhe erhalten. Allerdings das Theater, und hier wieder vor allem die Oper, hat im Vergleich zu früher an Leistungsvermögen eingebüßt. Schuld daran trägt zum großen Teil der Umstand, daß sich das deutsche Element hierzulande immer mehr in den Hintergrund gedrängt sieht, das Theater über kein eigenes selbständiges Heim mehr gebietet und diesem seitens der Stadt-, Land- und Staatsregierung nicht mehr jene Unterstützung widerfährt, die im Interesse einer klagloseren Theaterführung notwendig wäre. So ist denn unsere Bühne gleich den übrigen deutschen Bühnen in diesem Staate nahezu ganz auf sich angewiesen. An die Stelle des Stadtmagistrates, der bislang unser Kunstinstitut in Eigenregie verwaltet hatte, ist jetzt der „Theaterverein" getreten. — Übrigens eine Einrichtung, die auch andere Orte getroffen haben. — Von der Umsicht und Tatkraft, aber auch von dem Verständnis für Kunst und Künstler eines solchen Theatervereines hängt also nun das Wohl und Wehe der Theatererhaltung und Theaterführung ab. Glücklich daher jene Stadt, die einen kunst- und geschäftsbeflissenen Theaterverein und einen erfahrenen Fachmann als Bühnenleiter besitzt. Leider zählt Brünn nicht zu diesen Städten. Seit Jahren schon fehlt hier die musikalische Persönlichkeit und den verantwortlichen Faktoren will es nicht gelingen, eine solche für Brünn zu gewinnen. Richtiger gesagt, man wollte es nicht, daß es gelinge! Denn Künstler von Ruf, wie Georg Szell u. a. bewarben sich um Brünn, doch — man begnügte sich gewohnterweise weiter mit Kapellmeistern, die für einen tadellos funktionierenden Betrieb sicherlich ausreichend, für unsere dermaligen verteufelt schwierigen Verhältnisse aber unmöglich voll genügen können. Und so glitt eben unser Opernniveau von einstmals stolzer Höhe unaufhaltsam bergab, und dies trotz der einige Zeit lang sogar vielbegehrten glänzenden tschechischen Valuta! An ein Besserwerden und Gesunden ist daher insolange nicht zu denken, bis man da endlich Abhilfe geschaffen haben wird. Hoffentlich ist's aber dann nicht zu spät! — Im Konzertsaale gab es im abgelaufenen Sommerhalbjahre der Genüsse viele. Es seien die bemerkenswertesten herausgegriffen. Erstmalig traten in Brünn auf der *Berliner Domchor* unter Prof. Riedel und das *Leipziger Gewandhausquartett.* Auch Generalmusikdirektor *Fritz Busch* lernten wir anläßlich eines außerordentlichen Konzertes des Brünner Musikvereins das erstemal kennen. Hiezu kamen noch ein Liederabend Meister *Benders,* der somit das 15. Mal, seit wir seine Bekanntschaft gemacht, wiederkehrte und uns mit seiner hohen Kunst entzückte, dann Liederabende *Franz Steiners* (Wien), *Karl Jank-Hoffmanns* (Dresden) und *K. Rajtscheffs* (Berlin). Daß namentlich erstere Abende unvergeßliche Eindrücke zurückließen, braucht kaum erst gesagt zu werden. Von unseren großen Musikvereinigungen verdienen zunächst die Konzerte des *Brünner Musikvereins* unter Opernchef *Jul. Katays* Leitung hervorgehoben zu werden. Sie brachten reiche Anregungen und vermittelten uns vielfach Einblick in modernes Musikschaffen. Der *Brünner Männergesangverein* führte unter *Otto Hawran* Bruckners f moll-Messe und dessen 150. Psalm, unter *Rich. Wickenhaußer* Berlioz' „Fausts Verdammung" und der *Brünner Schubertbund* unter *Ludwig Schwartz* Davids „Wüste" und Schuberts As dur-Messe auf. Beide Vereine nahmen an der Mähr. Schönberger Musikfestwoche teil, wo sie Gelegenheit hatten, ihre künstlerischen Qualitäten mit Erfolg ins Treffen zu führen. *Hans M. Habel.*

*

Dresden. Die Musikwelt verdankt dem Göttinger Professor Dr. *Oskar Hagen* eine Händel-Renaissance, die berufen erscheint, für unsere deutsche Musik segenbringend und richtunggebend zu wirken und die im Fluß befindlichen, teilweise wirren Verhältnisse im deutschen Sinne zu klären. Händel als Erzieher! Mit prophetischem Blicke hat Hagen die Bedeutung des klassischen Meisters erkannt und ihm nach 200 Jahren eine Führerrolle angewiesen in einer Zeit, da der eigentliche Führer fehlt und da die meisten schaffenden Tonsetzer nach „eigner Fasson" selig werden wollen. — Als erste Bühne nach Göttingen folgte Dresden mit der Aufführung des „Xerxes". Kapellmeister *Kutschbach* und Generalintendant Dr. *Reucker* als Spielleiter betreuten die Aufführung liebevoll. Der Barockstil war in den entzückenden, farbenfreudigen Trachten Prof. *Fantos* wundervoll gewahrt. Für die Szene hatte man ein hübsches, stilisiertes Einheitsbild gewählt, das durch Lichtwirkungen glücklich Wechselstimmung erzeugte. Nur bei den Geschehnissen des dritten Aktes entbehrte man eine Saaldekoration mit entsprechendem Vorraume. Zu der Besetzung der Gesangspartien waren nicht immer erste Kräfte genommen, trotzdem wirkte die Vorstellung als Ganzes wie ein dramatisches „Concerto grosso". Prachtvoll sang *Hirzel* den verliebten König, sein Spiel war fein und liebenswürdig. Sehr schön klang die Stimme *Helene Jungs* als Amastris. Diese von Xerxes zunächst beiseite geschobene Braut muß aber in der Darstellung mehr geistige Überlegenheit zeigen, damit ihre von echter Frauenlist zeugende Rückgewinnung des königlichen Verlobten stärker in den Vordergrund tritt. Die Romilda gab *Angela Kolniak* angemessen, hier vermißte man stark Liesel v. Schuch. Ihr Gegenspieler *Schmalnauer* besitzt für die Liebesseufzer des Arsamene nicht allenthalben die Weichheit der Stimme, seine Textbehandlung war außerdem oft recht undeutlich. Für die Opernsoubrette vom Range Minnie Nasts fehlt noch immer der Ersatz. *Milly Stephan* bemühte sich redlich als Atalanta, konnte aber keinen Höhepunkt erreichen. *Josef Correck* gab den Feldherrn Arrodat zu matt, hier hätte Burg stehen müssen! *Ermold* als täppischer, dummschlauer Diener Elviro unterstrich die humoristischen Pointen. Der starke Erfolg und die stürmisch begehrte Wiederholung des Meisterstück-Couplets ändern nichts an der Tatsache, daß diese Leistung aus dem sonst geschlossenen Barockrahmen herausfiel. Herrlich spielte die *Staatskapelle* und *Ernst Hintze* am Cembalo. Schon die köstliche Ouvertüre war ein Ohrenschmaus. Das Publikum begrüßte die alte Neuheit mit herzwarmer Anteilnahme und helljubelndem Danke für alle Beteiligten. Am Schluß wollte der Beifall kein Ende nehmen. Prof. *H. Platzbecker.*

*

Freiburg i. Br. Nur zögernd setzte der neue Intendant des Stadttheaters Dr. Max Krüger mit dem Aufbau des Opernspielplans ein. Schwere Lücken im Ensemble erforderten gebieterisch Zurückhaltung. Mit einer musikalisch einwandfreien Aufführung von Beethovens „Fidelio" begann die Spielzeit. Der kunstgewerbliche Dilettantismus des künstlerischen Beirats Kolter ten Hoonte verballhornisierte die Szene der Oper durch abgeschmackte Bilder, von denen der durch Vorhänge und eine Freitreppe illustrierte Kerker und die baukastenförmige Pyramide des Schlußbildes am stärksten abstoßend erschienen. Wagners „Tannhäuser" wurde in der Pariser Bearbeitung gegeben, ohne von dem Wert dieser Fassung zu überzeugen. „Rienzi" und „Boris Godunow" wurden wieder in den Spielplan aufgenommen und von Friedrich Herzfeld mit routinierter Technik dirigiert. Lindemann brachte Puccinis „Bohème" in einer gründlichen textlichen Überarbeitung zur Aufführung. Die trostlosen Banalitäten der Übersetzung, die schauderhaften Vergewaltigungen der deutschen Sprache um irgend eines Reimes willen haben einer sinnvollen, zumeist poetisch echt erfaßten Übertragung weichen müssen. In den Symphoniekonzerten erweist Lindemann seine eigentliche Begabung; ein Klangfanatiker von prachtvoller virtuoser Freiheit beherrscht er mit außerordentlicher

Musikalität die Vielstufigkeit der technischen Ausdrucksskala. Skriabins „Poème d'extase" brauste unter seiner Leitung als üppig taumelnder Klangrausch in hinreißender Steigerung zum jubelnd aufklingenden C dur auf. — Des Welschschweizers Jean Baptiste Hilber (geb. 1894, lebt in Stans am Vierwaldstättersee) Klavierkonzert in e moll gelangte unter Leitung von Friedrich Herzfeld zur Uraufführung. Das mächtig aufgetürmte Werk, das in überschwänglicher Fülle ausströmt und in prachtvoller Fesselung formaler Spannungen einen ausgesprochen persönlichen Stil offenbart, interessiert durch die weitausgesponnene, dabei kraftvolle Gliederung der Themen, die farbige von Debussy beeinflußte Harmonisation und die geschickte Abtönung aller Übergänge und Schattierungen. Im Fugato-Satz entsprach die äußere Wucht der inneren Größe. Mit bedeutendem plastischen Gestaltungsvermögen war der Komponist seinem Werk der beste Interpret. Die Wiedergabe von Schuberts großer C dur-Symphonie ließ unbefriedigt. Julius Weismann, der das Werk im letzten Jahr dirigierte, hatte die beiden Schlußakkorde des ersten Satzes gestrichen, da er sie als konventionell und störend empfand und den Abschluß des Themas als Ende des Satzes für stilechter wirkend erkannte. Herzfeld machte diesen Strich wieder auf. Der Scherzo-Satz wurde unendlich verschleppt, schmachtfetzig in die Länge gezogen und durch Luftpausen parodiert. Der Chorverein hat inzwischen eifrig an sich gearbeitet und seine Kräfte nicht nur der Zahl nach, sondern auch qualitativ verstärkt. Sgambatis „Requiem" erlebte unter Maximilian Albrecht eine imponierende Wiedergabe. An Klavierabenden konzertierten: Alida Hecker (Berlin), deren gesundes Musiziertalent ein ausgezeichnetes Programm mit starker Ausdruckskraft meisterte; Eugen d'Albert, bei dem man diesmal vergeblich den Durchbruch des genialischen Funkens erwartete; Walter Gieseking, dessen nervenhaftes Zerfasern in Werken klassischen Charakters stilwidrig erschien, während seine Stricheltechnik die modernen Impressionisten völlig ausdeutete.

Friedrich W. Herzog.

*

Helsingfors (Finnland). Seit Beginn der Konzertsaison am 11. September (erstes Symphoniekonzert) sind wir mit Konzerten überschwemmt sowohl von auswärtigen als von einheimischen Künstlern. Die Symphoniekonzerte erfreuten sich wegen der wertvollen und abwechslungsreichen Programme besonders der Gunst des Publikums. Das erste Symphoniekonzert begann mit der I. und II. Symphonie von Beethoven. Im zweiten hörten wir die I. Symphonie unseres Meisters Jean Sibelius. Dann folgte ein Estnischer Abend, welcher interessante Neuigkeiten bot, jedoch ohne Eindruck für die Zukunft zu hinterlassen. Im vierten Symphoniekonzert dirigierte Prof. E. Melartin selbst seine III. Symphonie, welche mit großem Beifall aufgenommen wurde. Dann folgte ein Abend unter der Leitung von Musikdirektor Karl Ekman, welcher Strauß' „Aus Italien" zu Gehör brachte. Im sechsten Abonnementsabend, welcher nur polnische Komponisten zu Worte kommen ließ, spielte Ignaz Friedman das Chopin-Klavierkonzert I. Wer einmal diesen großen Meister gehört hat, wird wissen, welch unvergeßlicher Genuß es ist, von ihm das Chopin-Konzert zu hören. Im nächsten Konzert werden wir zum ersten Male Busoni, Sarabande und Cortège hören, sodann Berlioz' Harald-Symphonie und das Klavierkonzert von Schumann durch die junge Künstlerin Lubka Kolessa, welche bereits in mehreren Klavierabenden gezeigt hat, daß sie trotz ihrer Jugend eine ganze Künstlerin ist. — Durch den Besuch vieler hier bereits bekannter und beliebter Sängerinnen konnte uns die Finnische Oper manche genußreiche Abende verschaffen. Es fanden Gastspiele statt von Pia Ravenna in Freischütz, Lucia und Traviata, von Julia Claußen in Samson und Dalila, Aida und Troubadour. Einen unbegrenzten Erfolg erntete der Tenor Dimitri Smirnoff sowohl in Rigoletto, Bohème und Traviata wie in seinen Liederabenden. Und nun beherbergen wir noch heute in unseren Mauern Maria Kusnetzowa, welche in Butterfly, Tosca, Aida auftrat und mit ihren Konzerten das Publikum entzückte. Eine so gottbegnadete Sängerin muß man gehört haben, eine Kritik kann in Worten nicht ausdrücken, was man bei ihrem Gesang empfindet. Das bedeutendste Ereignis der Oper in der ersten Hälfte der Saison war aber die Aufführung der finnischen Oper „Pohjalaisia" von Leevi Madetoja. Wir können hier keine Kritik über die Oper schreiben, aber das müssen wir erwähnen, daß Madetoja damit ein Werk geschaffen hat, das seinen Weg durch die Welt machen wird. Musikalisch interessant, wertvoll, nicht zu modern, reich an schönen Melodien wie an heiteren Themen und geschickt und wirkungsvoll instrumentiert. Dazu der Inhalt, zu welchem der Stoff aus dem Leben des Volkes genommen ist, von außerordentlicher Spannung von Anfang bis zum Schluß und viele reizende, höchst humoristische Szenen enthaltend. — Über die Konzerte unserer einheimischen Künstler ein anderes Mal mehr. *W. K.*

*

Herne. Am 19. Oktober brachte Musikdirektor Adolf Prümers (Herne) mit dem von ihm geleiteten Kirchenchor der evangelischen Hauptkirche sein Kirchen-Oratorium „Das Sakrament des Altars" für Soli, Chor und Gemeindegesang mit Begleitung von Violinenchor, Cello und Orgel zur Uraufführung. Das Textbuch enthält den gottesdienstlichen Verlauf der Beicht- und Abendmahlsfeier und weist die sonst vom Geistlichen gesprochenen Schriftworte den Solostimmen zu. Die Kompositionstechnik der Chorstellen geht auf den Stil des 17. Jahrhunderts zurück, wo die Pflege des kontrapunktischen Satzes zugunsten der Anwendung des Generalbasses zurücktreten mußte. Die musikalische Andachtsstunde gehört deswegen der mit feinem Klangsinn geschaffenen Motette. Der melodische Faden schwingt in gefälligen Wellenlinien und seine Fortführung wie seine harmonische Behandlung liegen meist im Ohr, so daß die Singenden ihr Studium bald belohnt sehen. Dissonierende Gänge sind sehr selten eingeschaltet, weil die weihevolle, keine Effekte duldende Empfindung, welche dem Stoffe innewohnt, sie nicht verträgt. Auch im Rhythmus, der eine einheitliche, dem gesunden Vortragsstil abgelauschte Linie zeigt, ist jede Unruhe gemieden. Große Unisonostellen (Irret euch nicht — Allmächtiger Gott —) betonen den besonderen Ernst des Augenblicks, während die Choräle und das homophon mehrstimmig gesetzte Vaterunser von anheimelnder Wärme des Ausdrucks erfüllt sind. Die Einbeziehung des Lobgesangs „Heilig ist der Herr Zebaoth" als a cappella-Weise gibt dem Schlußsatz festtägliche Stimmung. Die Sopran-, Alt- und Baßsoli huldigen einer liedartigen Gestaltung des Rezitativs mit ausgearbeiteten obligaten Begleitstimmen, die teils die Orgel, teils ein Streichkörper zu übernehmen haben. Vereinzelt sind sie zur Ausmalung der lyrischen Stimmung auch im Ariosostil geschrieben. Den Höhepunkt bannte der Komponist in die Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls, deren Deutung er dem Träger der Solobaßrolle übertrug. Die liebevolle Behandlung des begleitenden Orgelparts in den verschiedensten Farben, sowie die akademisch gewissenhafte Führung der harmonisierenden Linien lassen Prümers Vertrautheit mit der Königin der Instrumente erkennen. Die Heranziehung der Streicher bot ihm Gelegenheit, die Solopartien mit lieblich figurierten Gegenmelodien zu umranken. Zur aktiven Betätigung der Gemeinde wurden gemeinsam zu singende allgemein bekannte Choräle eingefügt. Nicht glücklich finde ich die im Wagner-Opernstil (Lohengrin, Parsifal) gehaltene Instrumentierung der Altsolopartie „Dir geschehe, wie du geglaubt hast!" Ihr süßlicher Klangcharakter verträgt sich nicht mit der Weihe des Stoffgebietes im Kirchenraum. Weiterhin finde ich die Chorstelle „Schmücke dich —" überflüssig, weil sie die Wirkung

des voraufgehenden gleichlautenden Chorals abschwächt. Die sichere Wiedergabe des Werkes durch den evangelischen Kirchenchor der Hauptkirche unter des Komponisten feinempfindender Führung zeugte von sorgfältiger Vorbereitung und seelischer Hingabe an die ernste Oratorienarbeit. Besondere Freude machte die plastische Deutung der Orgelstimme durch Magdalene Albers. Herner Lehrkräfte und Musikfreunde hatten den Streicherchor übernommen, dessen nicht überlastetes Notenbild sie geschlossen zum Klingen brachten. Als Vertreter der Solopartien waren in Emmy Schumacher (Sopran), Ella Prümers (Alt) und Eberhard Meier (Baß) vollwertige vokale Kräfte verpflichtet, die ihre Aufgaben durchaus beherrschten. *M. Voigt* (Bochum).

*

Kiel. Scheinpflugs komische Oper „Das Hofkonzert" ist vor etwa zwei Jahren im Deutschen Opernhause in Charlottenburg unter Krasselts musikalischer und Georg Hartmanns szenischer Leitung zum ersten Male aufgeführt. Als nun in diesem Jahre Hartmann als Intendant das städtische Theater übernahm, beeilte er sich dem Werke zu neuem Leben auf den Brettern zu verhelfen. Und das mit Recht! Eine heitere Fabel — nach dem Ilgensteinschen Lustspiel „Kammer-Musik" vom Verfasser selbst bearbeitet —, der flotte Dialog der durchkomponierten Oper, die humoristisch-moderne Orchesterbehandlung lassen eine behagliche, jedwedem Bonmot wohlgefällige Stimmung aufkommen. Freilich was auf der Bühne an geschlossenen Nummern geboten wird, ist unerheblich. Lortzingschen Witz oder Aubers Esprit darf man nicht erwarten. Auch die komische Oper hat der Neuzeit ihren Tribut zahlen müssen. Sie ist durchaus kein Singspiel mehr, und der Komponist läßt seinen Witz im Orchester spielen. Charakteristische Klänge, Harfenglissandi, Holzbläserpassagen und Geigensoli betonen die Handlung. Scheinpflug ist ein gelehriger Schüler von Rich. Strauß gewesen, und was er gelernt hat, benutzt er ohne viel Prioritätsskrupel. Eine glückliche Besetzung der tragenden Rollen kam der Aufführung zugute. Herr Globerger war gut als göttlicher Tenor und braver Ehemann. Frl. Vidron war ihm eine gut singende, hübsche, kluge Gattin. Herr Schlenker als Hofmarschall agierte mit Witz und Würde den gefälligen Intendanten der musikalisch-verliebten Serenissima (Frl. Speyer). Den Stab führte Kapellmeister Stefan Strasser und erwies sich als sicherer Führer im Zusammenspiel des Orchesters und der Bühne. Lebhafter Beifall lohnte alle. — Bedeutender als diese Opernaufführung war für unsere musikalische Kultur ein Chorkonzert der Sixtinischen Sänger aus Rom. Wer nicht das Glück gehabt den bel canto an der Quelle studieren zu können, dem war es jetzt vom Konzertsaal erlaubt einen Blick zu tun in das gelobte Land einer tausendjährigen Kultur. Technisch kann diese italienische Kirchenmusik zwar auch von jeder guten deutschen Chorvereinigung bewältigt werden; aber alle Polyphonie, alle Tonmalerei der Palestrina, Vittoria, Firmin Le Bel und Orlando di Lasso dient diesen Künstlern nur dazu, jene herz- und sinnbetörende Wirkung zu erreichen, die den empfänglichen Deutschen willenlos in Fesseln schlägt, freilich ohne ihn dadurch dauernd von der Sehnsucht nach Bach und Beethoven frei zu machen. Monsignore Raffaele Casimiri führte die virtuose Schar und trug Sorge, daß der ganze Reichtum italienischer Gesangskunst den entzückten Zuhörern zum Bewußtsein kam. Mit dieser trat nun in Wettbewerb die noch werdende russische Kultur, als uns der Chor der Donkosaken das heilige und profane Leben ihrer Heimat schilderte in kirchlichen Gesängen, tief traurigen und wild lustigen Volksliedern. Da gab es Bässe von unergründlicher Tiefe, barytonale Klangfülle und weiche Tenöre; es dröhnte maßlos und verhallte ekstatisch. Und das alles in einem militärisch uniformierten Chor, der auch den leisesten Andeutungen seines intelligenten Leiters, Serge Jaroff, mit gewissenhafter Treue zu folgen gewohnt ist. Vorläufig ist es nur die wundersame Mischung von urwüchsiger Kraft und raffinierter Disziplin, die uns so unwiderstehlich anzieht; wer aber kann sagen, was sich hier im 20. Säkulum entwickelt, wenn auch die westeuropäische Kunst einst vollendet und zur Ruhe gegangen sein wird?

Prof. *Bessell.*

*

Nürnberg. Es scheint auch außerhalb Nürnbergs Mauern kein Geheimnis mehr zu sein, daß in unserem Musikleben so manches nicht in Ordnung ist. In lebhaftem Kontrast zu den erfreulichen Anzeichen eines künstlerischen Aufschwunges, wie er sich in der Heranziehung namhafter Künstler und konzertierender Vereinigungen kennzeichnet, stehen die inneren Zwistigkeiten. Besonders unerfreulich ist die teilweise Spaltung in der Kritikerschaft. Gerade hier, wo fester Zusammenschluß unbedingtes Erfordernis wäre, herrschen fast unüberbrückbare Gegensätze. Die Unklarheit über den Begriff „Fachmusiker" spielt da auch mit hinein und hat schon zu heftigen Kontroversen geführt. Es wird Zeit, daß das Erfordernis, den Blick für das gemeinsame Ziel höchster Kunstläuterung zu schärfen, alle Gegensätze ausgleicht und all das ausschaltet, was abseits dieses Weges liegt. Das *eine* steht fest: So geht es nicht weiter. Die emsige Tätigkeit der hiesigen Konzertgesellschaft „Intra" bescherte uns Ereignisse besonderer Art, unter denen das erstmalige Erscheinen der „Wiener Philharmoniker" (unter Walter) und des Staats- und Domchors aus Berlin (unter Rüdel) hervorragten: Erlebnisse von einschneidender Bedeutung auch insofern, als diese vollendet musizierenden Vereinigungen unserem Instrumentalkörper und den zahlreichen vokalen Körperschaften manch wertvolle Anregung brachten. Auch der bezüglich Stimmaterial schier unübertreffliche Chor der Sixtinischen Kapelle unter Raph. Casimir übermittelte bleibende Eindrücke. Kammermusikabende bestritten bisher das Wendling-Quartett, das im Verein mit dem Stuttgarter Streichquartett das Andenken Spohrs und Mendelssohns ehrte und das Leipziger Gewandhaus-Quartett, dessen Einführung in die warmblütige Kunst des Neutöners Hindemith (Op. 16) hier dankbar anerkannt wurde. — Unser städtisches Orchester hat jetzt durch seine weitverzweigte Tätigkeit (städtische Symphoniekonzerte unter Scharrer, Orchesterverein unter Ferd. Wagner, Oper und seine Beteiligung an sonstigen Aufführungen) eine starke Belastungsprobe zu ertragen. Das I. Symphoniekonzert des Orchestervereins stand mit der farbenreichen Wiedergabe der Brucknerschen „Fünften" durch F. Wagner und der solistischen Wirksamkeit Mich. Zadoras (Mozarts C dur-Konzert) unter einem glücklichen Stern. Von auswärtigen Sängern erschienen wieder Claire Dux, Schlusnus, Melchior. So gut wie neu waren hier die Münchner Rita Bergas und Erich Kloß, erstere stimmbegabte Sängerin von großem Können, letzterer ein vornehm gestaltender Pianist. D'Alberts Klavierabend erhielt besondere Bedeutung durch seine Interpretation eigener Klavierstücke leichten Genres. — Der klassische Chorgesangverein blieb in der Aufführung von Bruckners f moll-Messe durch Dorner recht viel schuldig. Sonst ist die Wirksamkeit der prominenten Musiker Nürnbergs sehr ersprießlich: Walter Körner, unser trefflicher Orgelmeister, spielte in einem Konzert Bachs große g moll-Fantasie auswendig. In der Vereinigung K. d. V. zeichnete sich unter anderen die Pianistin Maria Kahl-Decker aus. Otto Döbereiner an der Spitze seiner „Vereinigung für alte Musik" trat in zwei Konzerten für die Kunst alter Meister erfolgreich ein. Frau Ruth Gras-Ulrich erwies in einem Konzert mit ihrem Gatten Peter Gras ihre ganz besonderen Fähigkeiten für den Koloraturgesang. — Die Oper entwickelt unter der Leitung von Dr. Maurach, Ferdinand Wagner und Dr. Grüder (Regie) eine Tätigkeit, die gegen die Langsamkeit früherer Jahre vorteilhaft absticht. Von den zahlreichen bisherigen Aufführungen verdienen besondere Erwähnung: Rigo-

letto, Postillon von Lonjumeau (unter dem neuen Kapellmeister Karl Schmidt), Die verkaufte Braut, Maskenball, Tristan. Auch die nun doch hier beibehaltene Operette leistete Anerkennenswertes. *Erich Rhode.*

⁂

Stuttgart. *(Konzerte.)* Aus einem langen Verzeichnis musikalischer Veranstaltungen sei herausgegriffen, was Anspruch auf besondere Beachtung verdient. Die Zeit *muß* wieder kommen, in der das überhastete Tempo der Konzertfolge ruhiger genommen wird. Infolge Überangebots von Musik jeder Art und neuerdings auch infolge bequemster Vermittlung von Musik durch den als Bildungsmittel bedeutend überschätzten Rundfunk, sind wir in eine betrübliche Zeit hineingeraten. Versucht man die Ursachen alle zu ergründen, so entdeckt man, daß ungeahnte Zusammenhänge zwischen scheinbar entlegensten Gebieten bestehen, aber gerade dann wird einem auch klar, wie sehr die Musik Kulturfaktor ist und welch wichtige Rolle sie im geistigen Leben der Völker spielt. Die Heilung kann nur von innen heraus kommen, beschleunigt werden kann sie durch eine Art von Naturheilverfahren, indem nach und nach alle schädlichen Einflüsse ausgeschaltet werden, wobei von der Erziehung des jungen Geschlechts am meisten zu erwarten ist. Lasse ich den mit dem Lorbeer des Künstlerruhms schon lange geschmückten gefeierten Kunstgrößen den Vortritt, so erwähne ich, ohne mich in Einzelheiten zu verlieren, *Cläre Dux, Lotte Leonard, Heinrich Schlusnus* und neben diesen Gesangskoryphäen die Brüder in Apollo: *Fritz Kreisler* den Geiger, *Eugen d'Albert*, der Gefahr zu laufen scheint, Totenglöckner seines eigenen Ruhms zu werden, und den glänzenden Pianisten *Alex. Borowsky*. Auf einer anderen Straße begegnen wir *Walter Gieseking*, der fast ganz allein seines Weges wandelt, Bewunderung abzwingt, aber in ein Spezialistentum geraten ist, das ihn innerlich den deutschen Landsleuten mit der Zeit entfremden kann. Stuttgart selbst freut sich des Besitzes von Künstlern, wie deren einer *Wilh. Kempff* ist, in dessen Adern reinstes Pianistenblut rollt und der zugleich mit der Orgel einen innigen Bund geschlossen hat, es lernt mehr und mehr *P. O. Möckels* Verdienste im Konzertsaal schätzen und begrüßt in der Gattin dieses Pianisten, der bedeutenden Geigerin *Katharina Bosch-Möckel*, die kräftige Mithelferin zum Erreichen idealer Ziele. *Wendling* brachte in einem Quartettabend ein neues (5.) *Quartett* von *Ew. Straeßer*. Das Werk reiht sich würdig den sonstigen Schöpfungen des abseits vom Modernismus sich haltenden, der besten Überlieferung der nachromantischen Richtung folgenden Komponisten an. *Hermann Reutter* legte eine *Passacaglia für zwei Klaviere* zur Beurteilung vor, die mehr ist als nur Ergebnis heißer Busoni-Verehrung, aber doch nicht die letzten Merkmale von Abhängigkeit abgestreift hat. Von zwei *Max Reger-Tagen*, veranstaltet von der hiesigen Ortsgruppe der Max Reger-Gesellschaft unter Mitwirkung von *Ad. Busch, Al. Serkin* und anderen Künstlern ging starke Werbekraft für die Regersche Musik aus. Das *Amar-Quintett* zeigte sich glänzend vertraut mit den Anforderungen des Strawinsky- und Hindemith-Stiles, weniger vertraut dagegen mit Haydn. *Paul Hindemith* gewann sich sicher neue Freunde durch seine „Kantate nach romantischen Dichtungen" (Werk 35). Als wertvoll erwies sich die Mitwirkung der Gattin des Komponisten bei der Ausführung dieser durch instrumentale Zwischenstücke zusammengehaltenen Gesänge, aus denen — überraschenderweise bei Hindemith — auch Naturgefühl spricht. Desgleichen schlugen die von der Madrigalvereinigung unter Dr. Holle gesungenen Chorlieder (Werk 33) unverkennbar ein. — Dem Gedenken an Busoni galt eine Feier in der Hochschule für Musik (Redner: Dr. *Nagel*, Klavier: *W. Kempff* und *P. Möckel*) und eine ebensolche im Landestheater, woselbst *James Simon* (Berlin) bemerkenswerte pianistische Fähigkeiten erkennen ließ und zugleich mit einem feingezeichneten Charakterbild des heimgegangenen Meisters die Zuhörer fesselte. *Emil Mattiesens* Liederabend (Meta Diestel und Emil Cremer, Gesang) bot nichts eigentlich Neues. Die Pianistin *Alice Landolt* verhielt sich ungleich in ihrem Abend, die Sopranistin *Elisab. Weißhaar* hat einen tüchtigen Schritt in ihrer Weiterentwicklung gemacht. *Alexander Eisenmann.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Basel. *(Richard Strauß-Feier.)* In dem Festkonzert des Allgemeinen Musikvereins dirigierte Dr. Hermann Suter die Tondichtung „Macbeth" mit dramatischem Aufschwung, unterstrich geschickt den subtilen Kammerstil der Suite aus „Bürger als Edelmann" und gab dem in seinen instrumentalen Effekten von Berlioz beeinflußten Militärmarsch feurigen Schmiß. Elisabeth Schumann (Wien) sang mit bestrickender Kultur und klangsüßem Ausdruck einige Lieder mit Orchesterbegleitung. Das Stadttheater erreichte mit einer Aufführung der „Elektra" eine Gipfelleistung. Violetta Hoffmann in der Titelpartie, von verzehrender glutfiebernder Leidenschaft durchloht, besaß Größe. Als Dirigent peitschte Gottfried Becker den nervenmordenden Klangrausch der Musik in wildem Furioso auf. *Friedrich W. Herzog.*

⁂

Döbeln. Eine würdige Totenfeier veranstaltete in der Nikolaikirche der Marci-Chor durch die Aufführung von Brahms' deutschem Requiem unter seinem feinsinnigen Leiter Paul Störzner. Die Solopartien lagen in den bewährten Händen von Trude Schöne-Knüpfel und Erich Reichelt (Dresden), den orchestralen Teil hatte das Döbelner Stadtorchester übernommen. Dieses Totenfestkonzert war das letzte einer Konzertreihe, welche zur Beschaffung einer neuen Orgel vom Karfreitag bis Totenfestsonntag 1924 stattgefunden haben. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß sich sämtliche Solokräfte in recht uneigennütziger Weise in den Dienst der guten Sache gestellt haben. In den Konzerten gelangten zur Aufführung: „Der Tod Jesu" von Graun, Orgelwerke von Bach, Mendelssohn, Rheinberger, Nicolai, Reger, Kaun, P. Kruse, Karg-Elert; Gesangswerke von Beethoven, Schubert, A. Winterberger, E. Müller, P. Geilsdorf, A. Dvorak, Instrumentalwerke von Joh. Seb. Bach, Ph. Em. Bach, Beethoven, Händel, Mendelssohn, E. Müller. *br.*

⁂

Eisenberg i. Thür. Der Fellersche Gesangverein unter Paul Bauer führte am 14. Dezember in der Stadtkirche Händels Messias auf. Solisten waren: Else Martin (Halle), ein zarter Sopran, Hildegard Heymer (Weimar), ein technisch und musikalisch gründlich durchgebildeter Alt-Mezzo, Ernst Meyer (Halle), ein leuchtender, frischer Tenor und Otto Küchler (Gera), ein runder Baß. Die Aufführung vermittelte der Gemeinde nachhaltige Erbauungsstunden, an die sie gerne gedenken wird.

⁂

Gera. „Alkestis" von Egon Wellesz erlebte am Reußischen Theater ihre erfolgreiche Erstaufführung. Der außerordentlich begabte Spielleiter Hanns Schulz-Dornburg stellte das Werk ganz auf große tänzerische Bewegung ein. Die Chorszenen kamen mit unerhörter Eindringlichkeit heraus, vertieft durch die Farbigkeit und Dynamik des Bühnenbildes. Ralph Meyer bewährte sich als frischer, umsichtiger Dirigent. Tüchtige Solisten standen ihm zur Seite: Berta Hügli-Schellenberg (Alkestis), Alfons Ecarius (Herakles) und mit einigem Abstand Carlo Haas (Herakles). Dr. *Heinrich Strobel.*

⁂

Görlitz. Die Pflege der Spieloper und Operette nimmt hier weiten Raum ein; größeren Aufgaben ist unser Personal keineswegs gewachsen. Troubadour gelang noch am besten. Um Gottes willen aber nie wieder Wagner. So nicht. Tristan schlägt uns größere Wunden, als ihm geschlagen. Und nun denkt man an Meistersinger. Wieder mit 7 Geigen (4 ersten, 3 zweiten) und 2 Cellis? An Regsamkeit aber bleibt kein Wunsch offen. Die Neueinstudierungen folgen Schlag auf Schlag und Intendant C. Eberhardt ist darauf bedacht, allen Geschmacksrichtungen Genüge zu tun. — Das Orchester (im Theater unter Schottländer und Frikke) bewies in Verstärkung in den Konzerten der Musikfreunde (Dir. Fritz Ritter), im Volkssymphoniekonzert unter Musikdirektor Emil Kühnel und unter dem hier beliebten Dresdener Mraczek aufsteigende Fähigkeitslinie. Ritter brachte zwar sehr exakt, aber recht nüchtern alte und neuere Werke. Weit besser war er als Interpret des „Elias" mit der Singakademie. Der „Volkschor" unter Kühnel bewies aber mit „Judas Makkabäus" seine völlige Gleichstellung. Schwierige Männerchorliteratur mit Orchester

bot sowohl der Lehrergesangverein (Kühnel) im Bunde mit auswärtigen Namensvettern, als auch die „Liedertafel", von Bruno Fischer gut geleitet. Von den vielen auswärtigen Solisten, die sich während der Oratorien, bei den Musikfreundekonzerten — unter denen eines Strauß gewidmet war — oder in eigen Abenden vorstellten, seien G. Ramin (Orgel), W. Schapira (Klavier) und Irmgard Rühle (Alt) hervorgehoben. Das Brüder-Post-Quartett erfreute besonders mit Reger, das Dresdener Quartett mit Hindemiths Op. 10. Unsere Einheimischen T. Hill, I. Schwarze (Gesang), M. Bartling (Klavier), Konzertmeister Sotta und Dr. Koch (Orgel) bewährten sich wiederholt als zuverlässige Stützen unseres Konzertlebens. *S.*

*

Krefeld. Am hiesigen Stadttheater fand die deutsche Erstaufführung der Oper „Iwan der Schreckliche" („Das Mädchen von Pskow") statt. Im Gegensatz zu Tschaikowskys lyrischer Art trifft Rimskij-Korssakow im allgemeinen den dramatischen Charakter in der Musik gut. Rhythmisch ist diese zwar recht bescheiden, auch sind die leitenden Motive nicht gerade von hervorragender Prägnanz, mit alleiniger Ausnahme des Zarenmotives, das sich durch die ganze Oper hindurchzieht. Die Benutzung russischer Volksweisen geben der Musik einen weichlichen, monotonen Anstrich, doch ist die Verarbeitung der Melodien sowie die Instrumentation meisterhaft zu nennen. Die sechs Bilder der Handlung folgen sich in spannungweckender Steigerung. — Die Aufführung bedeutete einen außergewöhnlichen Erfolg. Die Mitwirkenden, an der Spitze der hochbegabte Kapellmeister Franz Rau und der Regisseur Paul Koch wurden mit den Solisten am Schluß unzählige Male hervorgerufen. Geradezu vollendet zeichnete Ferdinand Bachem den Zaren, eine schwierige, aber dankbare Rolle. Erwähnung verdienten ferner Maria Junck als Olga, Willy Ulmer als Michael, Hans Thometzek als Stadtvogt. — Die Oper dürfte höher zu bewerten sein als Tschaikowskys „Eugen Onegin". *H. W.*

*

Ohlau i. Schl. Der Verein zur Pflege geistlicher und weltlicher Chormusik brachte Schuberts Messe in As für Chor, Soli und Orchester und A. Bruckners siebenstimmiges Ave Maria zu einer wohlgelungenen Aufführung. Der musikalische Leiter des jungen Vereins ist Lehrer und Chorrektor Erwin Gebel. Die Solokräfte stellte das Ostdeutsche Oratorienquartett Breslau mit Ausnahme der Altistin Frau Else Gebel (Ohlau).

*

Stuttgart. Richard Greß bot in einem eigenen Kompositionsabend Gelegenheit, sich eingehend über sein vielseitiges Schaffen zu unterrichten. In einem Sextett für Bläser und Klavier, mit vollem künstlerischem Können vorgeführt vom *Collegium musicum* und Greß am Klavier, zeigte er, daß er vorbildlichen Instrumentalsatz zu schreiben versteht. Wenn auch die langsamen Sätze infolge ihres grüblerischen Charakters nicht ohne weiteres zu fesseln vermögen, so zünden um so mehr diejenigen Teile, in denen Greß lebhaftes Temperament und gesunde Kraft zu entfalten vermag. In vier kleinen Cellostücken, gespielt von dem jungen begabten *Walther Reichardt*, wie auch in den Liedern für Alt, die von *Marta Fuchs* gesungen wurden, ist eine sehr eigenmächtige Harmonie erkennbar. Dann und wann erscheinen wohl Harmonie und Rhythmus zu gleichartig; mit Kontrastwirkungen ist etwas sparsam umgegangen worden. Aber die persönliche Note tritt überall deutlich hervor. Vier geistliche Gesänge Op. 18 wurden durch die Stuttgarter Madrigalvereinigung (Leitung Dr. Hugo Holle) interpretiert. In „Ach, arge Welt" tönt eine ganz eigenartige Musik, wie aus anderen Welten, drohend, bittend — fürchtend, hoffend. Hier fehlt es nicht an überraschenden Gegensätzen. Lieblich und schön erklang „Im Himmelreich ein Haus steht", vertrauensvoll „Befiehl dem Herrn deine Wege". Diese Motetten waren wohl das Bedeutendste des Abends. Die selbständigen Stimmen erinnern an alten Kirchenstil und verbinden sich zu musterhafter Einheit und zu originellen Klangwirkungen. Wir haben damit eine wertvolle Bereicherung derartiger Literatur. — Die Veranstaltung hat erwiesen, daß Greß zu den Tonsetzern gehört, die mit innerer Notwendigkeit schreiben müssen, die nicht auf billigen Erfolg ausgehen. Daher war die lebhafte Anerkennung, die er an diesem Abend bei den zahlreichen Zuhörern fand, berechtigt und wohlverdient. *Ignaz Birkle.*

*

Wohlau i. Schl. Chorrektor Paul Kudella brachte mit seinem Kirchenchor in dem musikliebenden Piastenstädtchen Wohlau Karl Pembaurs durchkomponierte „Weihnachtsmesse" Op. 18 zur Aufführung. Die Sopransoli sang bewundernswert Frau Wahl, die mit ihrer wohltönenden Stimme die gesanglich technischen Schwierigkeiten mit Glanz überwand. Das Orchester, von dem Pembaur in seiner Weihnachtsmesse ganz besonders tüchtige Spieler verlangt, stellte die Stadtkapelle (Musikdirektor Hirsch). — Mit dieser Aufführung wurde eine Bruckner-Feier verbunden, bei welcher die Motetten Nr. 2 „Locus iste" und Nr. 4 „Virga Jesse" gesungen wurden. Die Vorführungen, die von starkem Ausdruck und teilweise von erhabener Schönheit waren, machten einen sehr guten Eindruck.

*

Zagreb (Jugoslavien). Der Gesangverein Lisinski führte gemeinsam mit der Zagreber Philharmonie Beethovens Missa solemnis auf. Der Dirigent Kresimis Baranovic vollbrachte eine musikalische Meisterleistung. Alle Einzelheiten dieses Riesenwerkes wurden mit besonderer Sorgfalt ausgefeilt, der Chor beherrschte seine schwierige Rolle virtuos und es wurde die kleinste rhythmische und dynamische Wendung berücksichtigt. Die Solostellen wurden von Zlata Gjungjenac (Sopran), Marta Pospisil (Alt), Josip Rijavec (Tenor) und Toso Lesic (Baß) erfolgreich gesungen. In allem eine auf höchster künstlerischer Stufe stehende Wiedergabe, die die Anerkennung der gesamten Presse und des Publikums fand. *Ziga Hirschler.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Der heroische Stil in der Oper von Ernst Bücken ist als Veröffentlichung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg bei Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1924, erschienen.

Der Verfasser will den Ausdruck des Heroischen als stilbildendes Moment in der Geschichte der Oper verfolgen. Der Begriff des Heroischen erfährt im Wechsel der Zeiten viele Modifikationen. Nach dem Titel des Buches könnte man erwarten, daß solche Modifikationen aufgezeigt werden und daß erklärt wird, wie sie formale Details oder das Formganze von Opern bedingen. Dieser Nachweis geschieht jedoch nicht konsequent und eindringlich genug. Bücken streift zwar da und dort Varianten des Heroischen, etwa in der Vermischung des Heldenhaften mit leicht parodierenden Elementen (Monteverdi, Ritorno d'Ulisse) mit Verliebtheit (die Quinaultschen Helden), die „typisch romanische, heldenhafte Pose" (von Scarlatti an bis auf Mascagni und Leoncavallo), „das Kennzeichen jedes echten Opernheros des 18. Jahrhunderts": onor und virtù. Aber diese Varianten werden mehr am Libretto als am musikalischen Stil aufgewiesen; außerdem bleibt ungeklärt, was die Worte onor und virtù im 18. Jahrhundert bedeuten. Im Schlußkapitel wird eine zusammenfassende Ästhetik des Heroischen versucht, soweit sie für die Oper in Betracht kommt. Es ergibt sich, daß der Verfasser mit der einschlägigen Literatur gut vertraut ist, aber man bedauert, daß dieses Kapitel von den musikalischen Formanalysen isoliert ist und daß es nur „Verbindungsstützen" zu Philosophie, zur Geschichte und Aesthetik des Dramas errichten will. Mir scheint, Bücken hat sich den Weg zu einer ideengeschichtlichen Durchdringung seines Stoffes dadurch erschwert, daß er von vornherein den Begriff des Heroischen zu eng faßt, indem er nur an den Krieger mit seinen „beiden Haupteigenschaften des inneren Mutes und der äußeren Kraft" denkt. Er fürchtete offenbar, ohne diese grundsätzliche Einschränkung die „ursprüngliche" Bedeutung des Heroischen zu verlieren. Allein diese Besorgnis ist historischen Objekten gegenüber nicht am Platz. Im übrigen aber kann konstatiert werden, daß das Buch eine Fülle positiver Ergebnisse birgt. So hat Bücken z. B. nachgewiesen, daß Händel das chromatische Skalenmotiv, eine bis dahin herkömmliche Formel zum Ausdruck schmerzlicher Gefühle, zur kraftvollen Ausdeutung des Rachegefühles benutzt. Gegenüber der Auffassung C. Mennickes wird gezeigt, daß Händel nicht nur mit Registerdynamik arbeitet, sondern auch schon das „Crescendo innerhalb eines kurzen Motivs" verwendet hat. In den heroischen Tänzen Rameaus wird „eine aus dramatischen Erwägungen hervorgegangene thematische Durchführungsarbeit" aufgedeckt. Besonders gut ist die französische Revolutionsoper

behandelt. Doch finde ich die quasi-soziologische Bezeichnung „Pariser Conservatoire-Professoren" für die Hauptvertreter dieser Richtung (Grétry, Lesueur, Méhul, Catel, Berton, Cherubini) nicht sehr glücklich. Unbestritten bleibt dabei Bückens Verdienst, schärfer als Max Dietz erkannt zu haben, daß die französische Revolutionsoper wirklich einen eigenen Stil hat, eine Tatsache, die z. B. noch von H. Botstiber (Geschichte der Ouvertüre) als höchst fragwürdig angesprochen wurde. Außerordentlich wichtig ist der Nachweis, daß in dieser Schule die dramatisch-leitmotivische Technik aus der symphonisch-thematischen herauswächst, und weiter, daß bei den deutschen Romantikern des 19. Jahrhunderts z. B. bei Marschner, Spohr und Schumann durch eine sorglose, unpräzise bezw. weichlich-liedhafte Deklamation der Ausdruck des Heroischen unmöglich wird. Ich habe hiermit aus der Fülle neugewonnener Erkenntnisse nur einige wenige herausgegriffen, aber diese Resultate allein qualifizieren hinlänglich Bückens Arbeit als einen *sehr wertvollen Beitrag zur Geschichte der Oper.* *Arnold Schmitz.*

*

Franz Thierfelder: Die Visa der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie. Ratsbuchhandlung L. Bamberg, Greifswald.

Eine auf Grund neuer Veröffentlichungen schwedischer Liedersammlungen entstandene, äußerst verdienstvolle Arbeit, die in gewissem Sinne das Werk Johannes Boltes fortsetzt. Für den Literarhistoriker, den Folkloristen, den Freund und Erforscher germanischer Volkspoesie gleich wertvoll. Wesen des Kehrreims, der verschiedenen Gattungen des schwedischen Volksliedes werden sorgfältig untersucht und auf ihre zum Teil sehr innige Verwandtschaft mit der deutschen Volkspoesie hin geprüft; während die schwedische Heldensage ganz eigenständig ist, hat die schwedische Ballade stärkere, das volkstümliche Liebeslied sehr starke Beziehungen zur deutschen, dagegen ist die schwedische Kunstpoesie ganz vom Ausland (namentlich Deutschland) abhängig. *L. O.*

*

August Richard: Max Schillings. 1922. Drei Masken Verlag, München.

Eine klare und sorgfältige Schrift, die vor allem dem Musikfreund die Kunst Schillings' nahebringen möchte. *L. Ch.*

*

Almanach der Deutschen Musikbücherei 1924/25. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Für das Ausbleiben des Almanachs im vorigen Jahr wird man dieses Jahr durch einen Doppelband entschädigt. Ich habe bei den ersten Bänden schon so nachdrücklich auf dieses prächtige, ausgezeichnet redigierte und mustergültig ausgestattete Jahrbuch hingewiesen, daß ich mir diesmal eine eingehende Lobeshymne ersparen kann. Das Wesentliche des reichen Inhalts sei kurz aufgezählt. Neben musikalischen Novellen und Legenden von Hans Tessmer, Watzlik, Jungnickel, Söhle, Matthießen, Schellenberg u. a. finden sich eine große Reihe von Einzelaufsätzen, so Paul Marsops „Bühnennacht und Bühnenhaus", Erinnerungen Hermann Zilchers an Richard Dehmel, Hugo Holles Darlegung der „Einzeichnungen Max Regers in den Symphonien von Johannes Brahms", ein interessanter Briefwechsel zwischen Arthur Seidl und einem deutschen Arbeiter u. a., außerdem aber ein Aufsatz-Zyklus „Die deutsche romantische Oper" mit Beiträgen von Hermann Abert, Karl Blessinger, Erwin Kroll, Eugen Thari, Heinrich Burkard, Steinnitzer, K. L. Mayer, Max Hehemann und Paul Ehlers. — Auch diesmal ist der Almanach mit Bildmaterial von Hans Wildermann ausgeschmückt. *H.*

Dr. Ladislaus Fàbiàn: Claude Debussy. Drei Masken Verlag, München 1923.

In der Sammlung „Zeitgenössische Komponisten", die von H. W. v. Waltershausen sorgsam herausgegeben wird, sind bisher mehr oder minder beachtenswerte Musiker gewürdigt worden (leider auch solche, die noch mitten in der Entwicklung stehen). Fàbiàns Buch über einen Vollendeten, über Debussy, erscheint mir als eines der besten der Sammlung. Abgesehen von einer zu großen Zahl von Fremdwörtern und der Gliederung der Werke Debussys in Schaffensperioden, die — wie der Verfasser selbst bekennt — in einandergreifen (also keine Perioden oder Zeitabschnitte sind), wird sehr viel Gutes über Im- und Expressionismus gesagt. So ist das Buch vielleicht dazu bestimmt, das Gleichgewicht zwischen der früheren Über- und der jetzigen Unterschätzung Debussys und seiner Richtung herzustellen. *Robert Hernried.*

*

Musikalische Novellen im Verlag Kistner & Siegel. Leipzig 1924.

Auch hier kommen wir leider zu spät zur Empfehlung für den Weihnachtstisch, möchten aber deshalb um so dringlicher auf diese ganz köstlichen, mit höchstem Geschmack ausgestatteten kleinen Novellenbände hinweisen. Uns liegt vor Richard Wagners Novelle „Ein Ende in Paris" (mit drei famosen Lithographien Hugo Steiners), Karl Söhles Bach-Novelle „Die letzte Perfektionierung" (mit Lithographien von Horst-Schulze), eine Beethoven-Novelle „Der fremde Vogel" von Martin Platzer (mit Lithographien von Alice Schulz) und drei kleine Geschichten unter dem Sammeltitel „Lockung des Lebens" von Kurt Arnold Findeisen (mit Lithographien von Erich Gruner). Wie sehr muß man immer und immer wieder begrüßen, daß der gute Geschmack und die individuelle Behandlung der einzelnen Werke auch im Musikverlagswesen eingezogen ist. Hier ist jedenfalls Vorbildliches geleistet. *L. O.*

Musikalien

Waldemar v. Baußnern: Christmotette „Die Geburt Jesu", für kl. gemischten Chor, Alt- und Sopransolo, Geige, Bratsche, zwei Flöten, Oboe und Orgel (oder Klavier). Verlag Robert Forberg, Leipzig.

— Drei Instrumentalsuiten: Nr. 1 (G dur) für Geige und Klavier, Nr. 2 (a moll) für Flöte und Klavier, Nr. 3 (d moll) für Klarinette und Klavier. Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Über Baußnern als einen deutschen Komponisten, um den mehr sich zu kümmern Ehrenpflicht aller Konzertinstitute wäre, habe ich vor einem Jahr in der Allg. Musikzeitung (Berlin) ausführlich gesprochen; während ich dort das Hauptgewicht auf die großen Symphonien und Chorwerke legte, möchte ich heute auf leichter ausführbare Musik aufmerksam machen. Mit dem Begriff „Gebrauchsmusik" verbinden wir ja leicht die Einschätzung als Musik zweiten Ranges, und selbst diese Qualifikation ist zu hoch für all die „Weihnachtsmusik", die jedes Jahr auf den Markt geworfen wird; dieser Makel trifft nun aber Baußnerns neue Werke ganz und gar nicht. Die „Christmotette" ist 1913 für eine Weihnachtsmusik in der Weimarer Stadtkirche geschrieben worden, und ich freue mich, daß sie jetzt endlich gedruckt vorliegt. Vertont ist die Weihnachtsgeschichte, Luk. 2, 1—20, der Evangelienbericht ist einer Altstimme übergeben, der Choranteil ist kurz und nicht schwer. Mit drei Proben kann man diese schöne Kammermusik für Gesang herausbringen; sie hat Farben wie ein Bild von Lucas Cranach. Möchten recht viele Organisten, Chorleiter oder auch private Musikgruppen danach greifen.

Über den Zweck der drei Instrumentalsuiten hat sich der Komponist selbst in einem Geleitwort ausgesprochen: sie sollen

im Unterricht, auf der „vorgeschrittenen Mittelstufe“ verwandt werden können. Neben August Halm (dem er aber innerlich ferne steht) ist Baußnern also einer der ganz wenigen, die vom Prinzip der „Kammermusik fürs Konzert“, das sonst heute fast ausschließlich herrscht, abgeht, und die technische Schwierigkeit wesentlich herabsetzt. Man kann noch an Schuberts Sonatinen für Geige und Klavier und an die beiden Regerschen Klaviersonatinen denken. Mit einer neuen Flöten- und einer Klarinettensonate als Hausmusik steht Baußnern aber fast einzig da. Aus allen drei Werken spricht die ganz feste, reiche Persönlichkeit Baußnerns; sie sind, wenn auch technisch nur mittelschwer, so doch im Ausdruck nicht leicht zu spielen, aber gerade deswegen wird der innere Gewinn größer sein als bei mancher technisch nach mehr aussehenden Musik. Auch diesen drei Sonaten wünschen wir Hände, die nach ihnen greifen und Herzen, die sich ihnen öffnen. Dr. *Hermann Keller.*

*

Erwin Maurer: Violinschule. Verlag Emil Bauermann, Leipzig-Thonberg.

Das vorliegende erste Heft umfaßt die erste Lage. Das Theoretische kommt, wie gewöhnlich, zu kurz, die instruktiven Stücke mit oder ohne Begleitung einer 2. Violine, sind älteren Werken entnommen von Mazas, Pleyel, Gebauer, Corelli u. a., das Eigene des Verfassers beschränkt sich somit in der Hauptsache auf die Anordnung des Stoffes. Gegen diese ist nichts einzuwenden, denn der Wege viele führen zum Ziel.

*

J. Lévitsky: Für Violine und Pianoforte: Mazurka — Nocturne — Romanze — Air varié (je einzeln).

Für die Unterhaltung bestimmte, melodiös erfundene Sachen, hinter denen man freilich nicht allzuviel suchen darf. Man schrieb so bereits vor Jahrzehnten, als die Salonstücke von Wieniawski, die übrigens einen noch feineren Schliff haben, als die vorliegenden Neuheiten, sich am beliebtesten gemacht hatten. Der Nocturne geben wir den Vorzug. Verlagsangabe fehlt, vermutlich im Selbstverlage des Komponisten erschienen.

*

Hans Schmid-Kayser: Sechs melodische Stücke. Vieweg-Verlag.

Wo ein Geiger und ein Lautenspieler sich zusammenfinden, können sie sich mit den schlicht empfundenen „Sechs melodischen Stücken“ einen angenehmen Genuß verschaffen. Sie enthalten „Dilettantenmusik“, doch soll das Wort im gehobenen Sinn verstanden werden, es gibt nämlich auch gute, empfehlenswerte Dilettantenmusik. Diesem Werkchen verwandt ist die für die gleiche Besetzung geschriebene „Sonate im alten Stil“ (Sonatine wäre besser gesagt), wobei man sich als stilistischen Schutzheiligen etwa Diabelli vorstellen mag. Originell das Fünftakter-Thema des Rondo. Stellenweise hat sichs der Komponist zu leicht gemacht, doch kann er immerhin die Rücksicht auf die Spieler vorschützen.

* *A. Eisenmann.*

Friedr. Niggli: Technik und Anschlag, Übungen für das Klavier. Verlag Hug & Co.

Das Heft enthält nützliche, wenn auch nicht gerade neue Übungen und betont mit Recht den Wert des Verfahrens, Tonleitern, Akkordbrechungen usw. gleichzeitig mit der einen Hand in einfacher Bewegung, mit der andern rhythmisch verändert (oder auch anders artikuliert) zu spielen. Der ziemlich ungeschickt abgefaßte theoretische Einleitungsteil ignoriert neuere Forschungsergebnisse wie die von Breithaupt u. a.

*

Heinr. Neal: Musikalischer Formenschatz, 3. Teil. Drei Inventionen im Kontrapunkt zu J. S. Bachs zweistimmigen Inventionen Nr. 1, Nr. 6 und Nr. 8 für zwei Klaviere zu vier Händen, Werk 84. Studien für das polyphone Klavierspiel, Werk 90. Verlag H. Neal.

E. Grieg hat bekanntlich zu einigen Mozartschen Klaviersonaten ein zweites Klavier hinzukomponiert. Ebenso überflüssig und respektlos ist Neals Unterfangen, Bachsche Inventionen mit einem kontrapunktierenden zweiten Klavier zu versehen. — Von Neals „Studien“ können einige mit Nutzen verwendet werden. Mit anderen allerdings setzt sich der Verfasser zwischen zwei Stühle: ihr technischer Zweck ist nicht konzentriert genug herausgearbeitet; andererseits sind sie rein musikalisch genossen nicht vollwertig.

*

Tschaikoffski: Klavierkonzert Nr. 1, b moll. Neue Ausgabe von Walter Niemann. Verlag Steingräber.

Das „Freiwerden“ der Werke des russischen Meisters hat die „Edition Steingräber“ benützt, um ihre außerordentlich große und vortreffliche Sammlung von Klavierkonzerten mit untergelegtem zweitem Klavier um Tschaikoffskis bedeutendstes Klavierwerk, das b moll-Konzert, zu bereichern. Die neue Ausgabe unterscheidet sich von der bisherigen alleinigen des Verlags Rahter durch Fingersätze und kleine Vortragswinke des Herausgebers Dr. Walter Niemann. *Wgk.*

*

James Zwart, Op. 52: 4 Stimmungsbilder für Klavier. (Kistner.) Sehr wertvolle, aparte Stücke, in der Stimmung modern.

*

J. v. Wertheim, Op. 5: Zwei Präludien für Klavier. Simrock, Berlin.

Die Stücke sind gut geschrieben, für den Vortrag dankbar, entbehren aber der Tiefe nach innen. Dem ersteren ist der Vorzug zu geben.

*

Sigfrid Karg-Elert, Op. 97: 6 Klavierstücke. Simrock.

Hier bürgt der Name für den Inhalt. Jedes der Stücke stellt ein fein umrissenes musikalisches Bild dar, oft nach der harmonischen Seite ganz neu empfunden, und doch im ganzen von großem Stimmungszauber.

*

Hans Kleemann: 3 Klavierstücke Op. 15. Kistner.

Am besten gelungen ist Nr. 3: Humoreske; sonst von gediegenem, leicht ansprechendem Inhalt. *R. G.*

*

Sigfrid Karg-Elert: Zwei Gesänge mit Orgel Op. 98. Verlag Simon, Berlin.

Diese Gesänge schmecken mir wie eine stark überzuckerte Limonade mit einem Schuß Arrak darin — ich würde einen einfachen Landwein vorziehen.

*

Ernst Graf: Grundzüge der Orgeltechnik, Elementarschule des Triospiels, J. S. Bach im Gottesdienst (Advent und Weihnachten), alle drei Hefte im Verlag des Bernischen Organistenverbands.

Diese Veröffentlichungen des ausgezeichneten Organisten am Berner Münster verfolgen pädagogische Zwecke: die beiden ersten geben eine Elementarorgelschule (besonders für Organistenkurse), in der nicht nur technisch ein sicherer Grund gelegt, sondern auch kontrapunktisch Anregung gegeben wird; das dritte Heft bringt musikalisch ausgearbeitete Gottesdienste, d. h. Vorspiele, Orgelchoräle, Abendmahlsmusik u. a., in trefflicher Auswahl. Die kleine Schweiz beschämt uns mit diesem Versuch, das gottesdienstliche Spiel zu heben, ohne Kompromisse mit der Durchschnittsorgelmusik zu machen. *H. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das für Ende September 1924 geplant gewesene dreitägige *Händel-Fest* ist nunmehr endgültig auf die Zeit vom 6.—8. Juni 1925 festgesetzt worden. Die Programme werden alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händel-Festes befindet sich in Leipzig, Nürnbergerstraße 36 (bei Breitkopf & Härtel).

— Die *Mittelrheinischen Musikfeste*, die im Frieden eine ständige Einrichtung der Städte Koblenz, Bonn, Trier und Saarbrücken waren, sollen wieder aufgenommen werden. 1925 macht Trier den Beginn. In den folgenden Jahren werden sich die vier Städte alljährlich ablösen.

— Nach 12jähriger Pause sollen im Jahre 1925 in Görlitz die *Schlesischen Musikfeste*, die den Ruf dieser Stadt als Musikstadt in Deutschland begründet und befestigt haben, für die auch unsere Stadthalle gebaut worden ist, wieder aufleben. Bereits seit Monaten sind die Vorarbeiten hierzu im Gange. Als Leiter des Festes ist der Dirigent der Leipziger Gewandhaus- und Berliner Philharmonischen Konzerte, *Wilhelm Furtwängler*, gewonnen. Die Verhandlungen mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin, das aber grundsätzlich zur Mitwirkung bereit ist, stehen vor dem endgültigen Abschlusse. Neben Werken unserer Klassiker wird das Programm auch Werke neuerer Komponisten enthalten.

— Die Stadt *Wernigerode* wird von diesem Jahre an alljährlich im Juni ein *Musikfest* abhalten. Für 1925 ist ein Schubert-Fest vorgesehen. Die Leitung wurde Kapellmeister Hans Stieber übertragen.

— An einem musikhistorischen Kammermusikabend des Vereins für die „Geschichte Berlins" brachte Dr. Herbert Biehle Werke von *E. Th. Hoffmann* und Prinz *Louis Ferdinand von Preußen* zur Erstaufführung.

— Der unter der Leitung *Alfred Sittards* stehende Michaeliskirchenchor in Hamburg hat in den letzten beiden Jahren neben zahlreichen bekannten Werken folgende unbekanntere geistliche Werke a cappella aufgeführt: Aiblinger, J. K.: Jubilate. Aichinger, Gr.: Adoramus. Benevoli, O.: Kyrie (16stimmig). Dulichius, Ph.: Zion spricht. Eccard, Joh.: Der heilig Geist vom Himmel kam. Gallus, J.: O Herre Gott in meiner Not. Hasler, H. L.: Si bona suscepimus. Koch, Fr.: Ist Gott für uns. Ochs, S.: Bitte an St. Raphael; Joseph, lieber Joseph, mein; Wir treten zum Beten. Reger, M.: Das Agnus Dei; Morgengesang; O Tod, wie bitter bist du; Unser lieben Frauen Traum. Schröter, L.: Freut euch ihr lieben Christen. Schütz, H.: Der 73. Psalm; Der 98. Psalm; Matthäuspassion. Sittard, A.: Adoramus; Ein feste Burg; Ein Lämmlein geht; Frau Nachtigall wach auf; Herr unser Herrscher. Stobäus, J.: Nun laßt uns mit den Engelein. Strauß, R.: Hymne (16stimmig). Taubert, W.: Weihnachtslied.

— Im siebten Symphoniekonzert des Württembergischen Landestheaters (2. Februar) wird unter Leitung *Carl Leonhardts* die Erstaufführung der Ciaconna gotica von *Dopper* und des Violinkonzertes von *Pfitzner* (Solistin *Alma Moodie*) stattfinden; das Programm bringt außerdem *Straußens* Domestica.

— Ludwig Thomas Legende „Heilige Nacht" mit der Musik von *Matth. Roemer* hat in Dresden unter Karl Pembaurs Leitung großen Erfolg gehabt.

— Prof. Dr. *Hans Joachim Moser* (Halle) hat einen Ruf an die Universität Heidelberg als Nachfolger Prof. A. Kroyers erhalten.

— *Richard Trunk* ist vom Kölner Männergesangverein für den wegen hohen Alters zurückgetretenen Prof. Josef Schwartz zum Dirigenten gewählt worden.

— Der Cellist des Lang-Trios, *Carl Fränkle*, Mitglied des Landestheaterorchesters, Stuttgart, ist als Konzertmeister nach Bochum berufen worden.

— Die Stuttgarter Pianistin *Helene Renate Lang* hat in Berlin außerordentlichen Erfolg gehabt. Ihre Interpretation der „Schwänke und Idyllen" von Joseph Haas beurteilt die Allg. Musikzeitung als „sehr fein in allem Klavieristischen, mit weiblicher Anmut, inniger Empfindung und einem Einschlag von schalkhaftem Humor". In Haasens Violinsuite „Grillen" erwies sie sich „auch als ganz prächtige Kammermusikspielerin".

— Am 3. Januar vollendete im Sanatorium Mainschloß zu Bayreuth der *Komponist Moritz Jaffe* sein *neunzigstes Lebensjahr*. Zwei Opern, *„Ekkehard"* und *„Käthchen von Heilbronn"*, zahlreiche Orchesterwerke und Lieder legen von seiner Begabung und seiner Arbeit Zeugnis ab.

— *Erich Kleiber* wird während der Abwesenheit *Wilhelm Furtwänglers* in Amerika die Leipziger Gewandhauskonzerte vertretungsweise leiten.

— *Emil Bohnke* wurde von Willem Mengelberg eingeladen, im Rahmen der Konzerte des Amsterdamer Concertgebouw sein Klavierkonzert zu dirigieren. Der Klavierpart wird von *Edwin Fischer* ausgeführt.

— *Georg Kulenkampf* spielte das Violinkonzert von *Emil Bohnke* unter persönlicher Leitung des Komponisten in Aachen und Bremen und errang überall einen außerordentlichen Erfolg.

— Der Geiger *Robert Pollak* wurde für anfangs Februar für *vier* Konzerte nach Athen verpflichtet.

— Kammersänger *Ludwig Heß* hat einem Ruf als Gesangspädagoge an die „Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik" zu Berlin Folge geleistet. Gleichzeitig hiermit ist seine Ernennung zum Professor erfolgt.

— In einer seiner vielbeachteten „Kirchenmusiken" in der Leonhardskirche in Stuttgart bot Stiftsorganist *Arnold Strebel* „Lieder Luthers in Tonsätzen aus alter und neuer Zeit". Neben Bach standen auf dem Programm Chor- und Orgelwerke von Scheidt, H. L. Haßler, Joh. L. Krebs, Ulrich Steigleder (1580 bis 1635 in Stuttgart), Pachelbel, G. Erythräus, Joh. Eccard, P. Clausnitzer, G. Ad. Fischer, Max Reger, Sigfrid Karg-Elert, Karl Hoyer.

— Glucks „Don Juan", Ballett in drei Akten, erlebte am 13. Dezember 1924 im Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins unter Leitung Dr. *Roderich v. Mojsisovics* seine erste konzertmäßige Aufführung. Das melodienreiche Werk gefiel ausnehmend. Ein einführender Vortrag des Dirigenten machte das Publikum mit Handlung und Werdegang des Werkes bekannt.

— In Frankfurt a. M. hat sich eine neue Quartettvereinigung unter dem Namen *„Frankfurter Streichquartett"* gebildet. Ihr gehören an: *Konrad Liebrecht* (1. Geige), *Nora Cahen* (2. Geige), *Max Fruth* (Bratsche), *Otto Bogner* (Violoncello).

— Die Geigerin *Margarete Voigt-Schweikert* in Karlsruhe tritt energisch für die zeitgenössischen Komponisten ein. Ihre Kammerkonzerte haben dadurch im Karlsruher Musikleben eine besondere Bedeutung erlangt. Im 14. dieser Konzerte wiederholte sie die erst einmal, und zwar von ihr gespielte Sonate von *Pfitzner* und führte als Neuheiten das Trio Op. 33 von *Ewald Straeßer* und die „Kleine Suite im alten Stil" für Flöte, Geige und Klavier von *Hermann Ambrosius* auf.

— *Ludwig Roffmann*, lyrischer Tenor an der Staatsoper in Wiesbaden, wurde nach einmaligem Gastspiel als „Don José" unter glänzenden Bedingungen auf 3 Jahre an die Vereinigten Theater in Düsseldorf verpflichtet.

— Dr. *Fritz Stege* (Berlin) ist auf Grund mehrerer erfolgreicher Vorträge über die Zusammenhänge zwischen Musik, Aberglaube, Sage und psychologischen Grenzgebieten eingeladen worden, seine Vorträge außerhalb Berlins in der parapsychologischen Studiengesellschaft zu Köln a. Rh., in Magdeburg u. a. zu wiederholen. Seine Forschungen erscheinen demnächst als „Beiträge zu einer Metaphysik der Musik" im Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W. im Druck.

— *Rudolf Kattnigg*, dessen Burleske-Suite für großes Orchester bei der Uraufführung in Wien unter Kapellmeister Reichwein im Februar 1924 einen durchschlagenden Erfolg errang, hat soeben eine viersätzige Symphonie für großes Orchester in C beendigt.

— *Edgar Richter*, ein Sohn Hans Richters, ein stimmbegabter Heldentenor, errang in den Opern Evangelimann, Bajazzo, Tiefland und Aida an der neueröffneten Oper in Nordhausen a. H. bedeutende Erfolge.

— Generalmusikdirektor *Oskar Malata*, den sein künstlerisches Wirken über Köln, Hamburg, Bremen, Elberfeld, Dresden nach Chemnitz führte, wo er seit 1909 als musikalischer Oberleiter der städtischen Theater und der städtischen Kapelle erfolgreich tätig ist, vollendet am 15. Januar 1925 sein 50. Lebensjahr.

— Musikdirektor Gesanglehrer *Fritz Rögely* debütierte am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster erfolgreich mit einer Violinsonate eigener Komposition und einer Aufführung von Bruckners Te Deum durch den Schülerchor.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— In Mannheim kam *Theodor Szantós* Oper „Taifun" unter Leitung Lerts zur Uraufführung.

— Die deutsche Uraufführung der Oper „Iwan, der Schreckliche" (Das Mädchen von Pskoff) von *N. Rimsky-Korsakoff* fand am 19. Dezember in Krefeld unter der musikalischen Leitung von Franz Rau (Inszenierung von Paul Koch) statt.

— Am 2. Januar fand im Stadttheater zu Halle die Erstaufführung von *Julius Weismanns* „Schwanenweiß" statt. Die musikalische Leitung hatte Generalmusikdirektor Erich Band, die szenische Opernspielleiter Aug. W. Roesler. Dekorationen und Kostümentwürfe von Prof. Paul Thiersch.

Konzertwerke

— Im 5. Sonderkonzert des Symphonieorchesters zu Frankfurt a. M. fand am 20. Dezember unter Leitung von Hermann Scherchen die Uraufführung von *Ernst Kreneks* 3. Symphonie statt.

— *Roderich v. Mojsisovics'* Kantate „Eine Weihnachtskantilene", die im Verlage Steingräber erschien, gelangt demnächst in Chemnitz durch Oberlehrer Hübner und in Schneeberg im Erzgebirge durch Kantor Junghans zur Aufführung.

— Das neue Violinkonzert von E. N. v. *Reznicek* wird voraussichtlich im Januar 1925 durch Generalmusikdirektor Dr. *Julius Kopsch* mit dem Berliner Symphonieorchester zur Uraufführung gelangen. Als Solist ist Wladyslaw Waghalter in Aussicht genommen.

— Für die nächsten städtischen *Symphoniekonzerte Augsburgs* sind vorgesehen: Franz Schrekers „Vorspiel zu einem Drama", Hans Pfitzners Violinkonzert, H. W. v. Waltershausens Apokalyptische Symphonie und Walter Braunfels' Phantastische Erscheinungen über ein Thema von Berlioz. — Der *Oratorienverein Augsburg* kündigt die Erstaufführung „Schwanengesang" von Fr. Schreker an, Jos. Messners Sinfonietta für Orchester, Klavier und Sopransolo, sowie die Uraufführung der Ouvertüre „Fasching" von Hermann Noetzel. *L. U.*

TODESNACHRICHTEN

— Am 14. Dezember 1924 ist der berühmte Dresdener Musiklyriker *Hofrat Prof. Reinhold Becker* (geb. 1842 in Adorf i. V.) hochbetagt entschlafen. Wenn er auch auf allen Gebieten der Komposition große Erfolge errungen hat, nicht zuletzt mit seiner Kammermusik, seinem Violinkonzert, mit Symphonien, Melodramen und den feinsinnigen Opern „Frauenlob" und „Ratbold", so liegt doch der Schwerpunkt seines Schaffens auf vokalem Gebiete. Hier zeigt er sich schon frühzeitig als abgeklärter, farbiger mit seiner Zeit fortschreitender Tondichter, von den vielverschlungenen Chorwerken (mit und ohne Begleitung) bis zum einfachen, gemütvollen Volks- und Kinderliede. Ganz besonders die Männerchöre „Choral von Leuthen", „Abendglocken", „Hochamt im Walde", „Morgenlied" und „Eiland" sichern seinem Namen langen Ruhm. In allen Zweigen der Theorie genoß Reinhold Becker den Unterricht des Kreuzkirchenkantors Prof. Julius Otto. Dieser legte ihm wohl mit den Geheimnissen der Komposition die Liebe zu der Kunstgattung ins Herz, die ihm selbst am nächsten lag. Drei Jahre studierte Becker Violine bei Eller in Pau (Südfrankreich) und übernahm nach dessen Tode (1863) die Führung des Ellerschen Streichquartetts, mit dem er weite Reisen unternahm und glänzende Erfolge erntete. Das Kriegsjahr 1870 zwang Becker zur Rückkehr nach Dresden, wo er eine rege Tätigkeit als Lehrer, Konzertdirigent und als schaffender Tonsetzer entfaltete. *H. Pl.*

— In Weimar ist der Pianist, Kammervirtuose *Eduard Dietrich Götze* gestorben. Er gab Lieder und Klavierstücke heraus und wirkte 32 Jahre an der staatlichen Musikschule in Weimar.

— In Davos ist Dr. *Rudolph Bergh*, der bekannte dänische Komponist und Direktor des Kgl. Konservatoriums in Kopenhagen, im Alter von 65 Jahren gestorben. Bergh war ein feiner stiller Lyriker, der namentlich im Rheinland viel Beachtung auch mit größeren Chorwerken gefunden hat. Wir verweisen auf die ihm gewidmete biographische Abhandlung in Heft 14 des 44. Jahrganges unserer Zeitschrift.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Veranstaltet und geleitet von Dr. *Erich Nippold* fand in *Gotha* vor kurzem eine *Bühnenkunstausstellung* statt, die von den Theatern zu Meiningen, Weimar, Altenburg, Sondershausen, Gera, Eisenach und Koburg beschickt wurde. Alle Stilarten der letzten fünfzig Jahre waren vertreten. Man sah aus der klassischen Meiningerzeit zahlreiche Handzeichnungen des Herzogs Georg II., aus der Zeit von Dingelstedts Wirken in Weimar Figurinen zu den Meistersingern und Wallenstein; ferner Entwürfe zu den ersten Parsifalaufführungen in Bayreuth, gegenübergestellt Modellen zu einer Parsifalaufführung in Bayreuth 1914, Inszenierungsentwürfe von Devrient, Weiser, Hardt und Olbrich in Weimar, zahlreiche Kostümbilder, besonders aus der Meininger Zeit und vieles mehr. Die Ausstellung, die ausgebaut und wiederholt werden soll, begegnete im Publikum lebhaftem Interesse. *R. H-d.*

— Die *Musica sacra*, die vom Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule, Prof. Dr. Karl Weinmann, herausgegebene *Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie*, die ihr Erscheinen vorübergehend hatte einstellen müssen, wird vom 1. Januar 1925 an im Verlag von Josef Kösel und Friedrich Pustet, Regensburg, von neuem erscheinen. Dem Redaktionsstab gehört eine Reihe der besten Kenner der katholischen Kirchenmusik an.

— *Anno santo und die Musik.* Für das „Heilige Jahr" 1925 wird in Rom eine ganze Reihe bedeutender musikalischer Ereignisse in Aussicht gestellt. Im Augusteum sollen geboten werden Verdis Requiem, dann zahlreiche Werke von Palestrina, die vorwiegend von Maestro Casimiri geleitet werden. Ueber die Osterzeit werden größere kirchenmusikalische Werke von Lorenzo Perosi gegeben, dem bedeutendsten italienischen Kirchenmusikkomponisten der Gegenwart. Der ständige Dirigent des Augusteum ist Molinari. Neben ihm werden unter anderen auch Schneevoigt (Düsseldorf) und Zemlinsky (Prag) als Gastdirigenten angekündigt. An Konzertwerken werden im Augusteum alle Symphonien Beethovens aufgeführt; als Ergänzung dazu wurde das Busch-Quartett für die Wiedergabe sämtlicher Streichquartette Beethovens in sechs Konzerten von der Accademia S. Cecilia gewonnen. Neben diesen Namen werden auch noch andere deutsche Kapellmeister als Mitwirkende genannt.

— Die *Musikgeschichtliche Kommission des Preußischen Kultusministeriums* hat mit dem Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig die Fortsetzung des Monumentalwerkes „Denkmäler deutscher Tonkunst" vereinbart. Es werden zunächst 20 weitere Bände erscheinen. Leiter der Veröffentlichung ist Hermann Abert, Berlin. Die wissenschaftliche Auswertung der neuen Denkmälerbände wird in gesonderten Beiheften zusammengefaßt. Mit den Partiturausgaben soll möglichst gleichzeitig auch das erforderliche Aufführungsmaterial erscheinen. — Dieser Entschluß des Preußischen Ministeriums und des Verlagshauses wird von der gesamten Musikwissenschaft, wie von den praktischen Musikern aufs freudigste begrüßt werden.

— *Das Preisausschreiben für ein Kammerkonzert*, welches der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz veranstaltete, hat ein in Anbetracht der Schwierigkeit der gestellten Aufgabe sehr bedeutendes Einsendungsergebnis gebracht. Es sind annähernd 100 Preisarbeiten eingelaufen, darunter zahlreiche aus dem Ausland. Technisch stehen die meisten eingelaufenen Arbeiten, wie die erste Durchsicht ergab, auf erfreulich hoher Stufe. Mit der gründlichen Prüfung der Partituren hat das Preisrichterkollegium eine anstrengende und verantwortungsreiche Aufgabe zu erfüllen, so daß das Endergebnis kaum vor Anfang März n. J. zu erwarten sein dürfte.

— *Roderich v. Mojsisovics'* „Bilder aus der Steiermark", unseren Lesern aus der Musikbeilage bekannt, sind soeben im Verlage von Ferd. Zierfuß in München erschienen.

— Im Rahmen der Taschenpartiturausgaben des Wiener Philharmonischen Verlages erschien soeben die erste gedruckte Partiturausgabe von *Haydns großer Messe in B* („Theresienmesse"). Die Partitur wurde nach dem in Wien befindlichen Autograph des Meisters revidiert und ist mit einer historischen Einführung aus der Feder des bekannten Haydnforschers A. Schnerich sowie einem Kupferdruckbilde der Bergkirche in Eisenstadt (einer Hauptpflegestätte Haydnscher Musik) ausgestattet. Gleichzeitig brachte der Verlag auch die erste Taschenpartiturausgabe von Mozarts berühmtester kirchlicher Komposition, der Krönungsmesse in C heraus. Dem Werke geht eine Reproduktion in Kupferdruck von Mozarts Oelbild aus dem Jahre 1777 sowie eine historische Einführung des Direktors des Salzburger Mozarteums, Dr. Bernhard Paumgartner, voraus.

BEMERKUNGEN

— Für meinen Aufsatz „Neue Arbeitsunterlagen für eine vergleichende Musikästhetik" in Heft 5 S. 112 ff. hatte ich als Material auch die Beethoven-Sonaten, bearbeitet von Köhler-*Schmidt* aus der Edition Peters benutzt. Der Verlag nahm leichten Anstoß an meiner Kritik „akademisch verzerrt". Er tat es indessen wohl in dem sicheren Gefühl, mit der neu revidierten Ausgabe von Köhler-*Ruthardt* inzwischen etwas weit Besseres auf den Markt gebracht zu haben. Ein Vergleich der von mir untersuchten Sonate Nr. 9, Op. 14, Nr. 1 zeigt denn auch, daß die Ausgabe K.-R. gegenüber K.-Schm. auf einem ganz andern Niveau steht. Wenn die Trockenheit bei K.-Schm. dem „Beethoven-Gefühl" sozusagen jede Ausdrucksmöglichkeit benimmt, so zeigt die neuere Ausgabe von K.-R. in bezug auf Phrasierung ein ernstes Hineinhorchen in den Geist des Komponisten und vor allem eine liebevolle Vertiefung in den Sinn des Musikalischen. Dieses möge hier zur Würdigung des Fortschrittes und zur Ehre des bewährten Verlages Peters nachträglich noch gesagt sein. *Wilhelm Heinitz.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



Das Konto des Todes!

Eine unheimliche Rechnung!

Es sind verstorben im Deutschen Reiche in den letzten 10 Jahren:

Im Alter von Jahren	Prozent	
0—20	55,44	78,72 % (0—60)
20—30	4,75	
30—40	5,37	
40—50	5,78	
50—60	7,38	
60—70	9,59	
70—80	8,27	
80 und mehr	3,42	

Summa sumarum: es starben also ca. 80 % aller Menschen, bevor sie das 60. Lebensjahr erreichten! Die normale Lebensdauer des Menschen beträgt dagegen zumindest 70 Jahre!

Warum starben diese Menschen so früh?

Was verkürzte ihr Leben um 30 Jahre und mehr? Es waren die verschiedensten Krankheiten, aber mindestens ³/₄ dieser Krankheiten entstanden aus der Verderbnis des Blutes!

Ein Teil dieser Leute starb an Erkältungskrankheiten. Fischer stehen stundenlang im eisigen Wasser, Jäger sitzen nächtelang bei schneidendem Froste auf dem Anstande, ohne daß sie sich erkälten, ein Kontorist aber oder ein Fabrikarbeiter kann sich den Tod holen, wenn er einmal nasse Füße bekommt. Nicht Gewöhnung oder Abhärtung verhindert die Erkältung, sondern das gesunde Blut, denn ohne gesundes Blut hält man einfach die Abhärtung nicht aus, sondern erkrankt schon beim ersten Versuche.

Es gibt **ein ganzes Heer von Übeln,** die nur aus dem verdorbenen Blut entstehen: **schlechte Verdauung, Appetitlosigkeit, dauernde Kopfschmerzen, Mattigkeit, Blutandrang, Nachtschweiße, Kalte Füße, Leiden des Herzens, der Nieren, der Galle, der Leber, Hämorrhoiden, Flechten, Ausschläge Gicht, Zuckerkrankheit, Korpulenz, dauernde Katarrhe des Halses, der Nase, der Ohren, die gefürchtete Adernverkalkung und als Folgen derselben langwierige Beinschäden, Schlagfluß und endlich die vorzeitige Greisenhaftigkeit,** jenes frühzeitige Schwinden der Jugendkraft, welches es verursacht, dass die meisten Frauen zwischen 35 und 45 und Männer im Alter zwischen 40 und 50 Jahren schon längst über ihre beste Kraft hinweg sind, statt gerade in diesem Alter am stärksten und ausdauerndsten zu sein.

Hier die wissenschaftliche leichtverständliche Erklärung:

Das Blut ist im wahren Sinne des Wortes der Lebenssaft. Es versorgt alle Teile des Körpers mit Nahrung, die es aus den Verdauungsorganen mitnimmt und da absetzt, wo sie gebraucht wird, und es versorgt auch alle Teile mit dem Sauerstoff, der nötig ist, um die Nährstoffe dem Körper nutzbar zu machen. Den Sauerstoff nimmt es auf, während es die Lunge durchströmt. — Es beseitigt ferner aus dem Körper alle unverbrauchten Reste und alle schädlichen Stoffe. Schädliche Bakterien, die in den Körper eindringen, vermag es zu töten, solange es selbst gesund und unverdorben ist. Wird der Körper verwundet, so führt es Reservestoffe herbei, welche die Wundhöhlung ausfüllen und schliessen. — Zu diesen Leistungen ist das Blut fähig vermöge seiner besonderen chemischen Zusammensetzung. Dass es z. B. in der Lunge Sauerstoff aufnehmen kann, beruht darauf, dass es organische Eisenverbindungen enthält, welche den Sauerstoff begierig anziehen. Und in gleicher Weise wird jede Arbeit, die das Blut im Körper zu leisten hat, ermöglicht durch seinen Gehalt an bestimmten mineralischen Stoffen. Diese müssen in richtiger Menge, nicht zu viel und nicht zu wenig, vorhanden sein, sonst kommt der Lebensprozess in Unordnung, die einzelnen Organe des Körpers leiden Mangel an Nährstoffen oder an Sauerstoff, oder es sammeln sich unverbrauchte Reste an, oder eindringende Bakterien werden nicht mehr abgetötet, sondern vermehren sich und verursachen Krankheiten.

Das ist das ganze Geheimnis fast aller Krankheiten!

Daß 80 % aller Menschen vor dem 60. Lebensjahr sterben, beruht also nur darauf, daß bei mehr als 80 % die chemische Zusammensetzung des Blutes nicht mehr in Ordnung ist. Darum müssen diese Stoffe ersetzt werden, und in den vielen Dankschreiben, die wir besitzen, bestätigen Alte und Junge, Männer und Frauen, dass ihnen Dr. med. **Robert Hahns Natürlicher Gesundheitswiederhersteller „Salvito"** in kurzer Zeit geholfen hat.

Das geschah durch Verbesserung und Verjüngung des Blutes ohne jede sonstige Kur. **In Dr. med. Robert Hahns „Salvito" haben wir ein souveränes Mittel,** welches durch das Blut in leicht aufnahmefähiger Form dem Organismus jene lebenswichtigen Salze restlos zuführt, deren er zu einem ordnungsmäßigen Aufbau und zum einwandfreien Funktionieren aller Organe unbedingt bedarf, und die in der täglichen Nahrung nicht, oder doch nur in verschwindend kleiner Menge enthalten sind.

Hüten Sie sich aber unbedingt vor den vielfach angebotenen Schwindelmitteln! Es gibt Firmen, die auch den Doktor-Titel führen, vor deren Erzeugnissen aber schon vor Jahren durch die zuständigen Behörden öffentlich nachdrücklich gewarnt worden ist, weil sie Schwindelmittel und nur darauf berechnet sind, dem Publikum das Geld aus der Tasche zu locken. Sie kennzeichnen sich dadurch, daß sie ihre Zusammensetzung ängstlich verschweigen.

Salvito gibt seine Zusammensetzung auf jeder Schachtel genau bekannt, jeder Arzt und jeder Apotheker kann es beurteilen und nach dem Rezept selbst herstellen, allerdings zu einem vielfach teureren Preise als es von uns geliefert wird.

Der Ruf um Hilfe,

der von Tausenden und Hunderttausenden von Leidenden ausgeht, hat uns veranlaßt, denen, die schon viele Mittel nutzlos versucht haben und nun mutlos geworden sind, ein besonderes Anerbieten zu machen.

Wir senden eine Probedose gratis

zum Versuchen an jeden, der uns seine Adresse mitteilt. Man schneide von diesem Blatt unten den Bestellzettel ab, schreibe seine genaue Adresse darauf und schicke ihn uns. Kein Geld mitsenden! Wir schicken das Mittel dann sofort kostenlos und portofrei. — Es braucht uns niemand zu glauben, aber jeder sollte sich überzeugen, daß es Hilfe gibt. — Man tue es sofort, **denn jeder Tag Krankheit ist ein Tag Unglück,** jeder Tag Gesundheit ist ein Stück neues Leben! Warum auch nur einen Tag länger leiden, wenn man es vermeiden kann! **Schreiben Sie sofort!**

Dr. med. **Robert Hahn & Co.**, G. m. b. H., **Magdeburg Js. 99**

Herren Dr. med. Robert Hahn & Co., G. m. b. H., Magdeburg Js. 99

Unterzeichneter ist Leser der *„Neuen Musik-Zeitung"* und ersucht auf Grund Jhres Angebots in derselben um eine

kostenlose Probedosis Salvito

sowie um das lehrreiche Buch: **Die Kunst das Leben zu verlängern.** Beides ist kostenlos, portofrei und unverbindlich in verschlossenem Brief zu senden.

Genaue Adresse: Herr / Frau / Fräulein

Stand:

Ort und Strasse:

Genaue Postbezeichnung: Deutliche Schrift unbedingt erbeten.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 9

Gedanken zur neueren Ästhetik / Von Dr. Hermann Keller

Noch nie sind die Beziehungen zwischen Ästhetik und Musik besonders freundschaftlich gewesen. Der Musiker sieht immer noch im Ästhetiker einen Menschen, der sich anmaßt, vorzuschreiben, was man tun und lassen müsse, um den von der *Wissenschaft* der Ästhetik aufgestellten Regeln über das Schöne, das Erhabene usw. zu genügen, der aber gleichzeitig gestehen müsse, daß er von der Musik als *Kunst* wenig oder nichts verstehe; der Ästhetiker andererseits wird ehrlicherweise zugeben müssen, daß er dem schaffenden Künstler nichts, und dem nachschaffenden nicht viel zu sagen hat, zum mindesten nichts, was er nicht schon intuitiv weiß. Am schärfsten hat diese Ablehnung der Ästhetik *Max Reger* ausgesprochen: „wenn's an Ästhetiker sehen, den schlagen's tot" — und im Grunde ihres Herzens denken wahrscheinlich die meisten Musiker heute noch ebenso! Auch im Lager der Dilettanten herrscht vielfach eine ähnliche Stimmung, und man kann daher ganze Jahrgänge von Musikzeitungen wälzen, ohne irgendwo der theoretischen Ästhetik zu begegnen.

Daß man sich dagegen sträubt, einen ästhetischen Eindruck, der den ganzen Menschen erfüllt, sich in ein Bündel psychologischer Einzelfragen zergliedern zu lassen, lebendiges Fühlen in abstraktes Wissen zu verwandeln, ist besonders bei künstlerisch sehr empfänglichen und feinfühligen Menschen ohne weiteres zu verstehen. Die Ästhetik ist als Wissenschaft der Kunst gegenüber in keiner beneidenswerten Lage. Was diese spielend gibt, muß jene mühsam Schritt für Schritt nacharbeiten. Ich würde es deshalb auch für ganz normal und richtig halten, daß ein künstlerisch stark empfindender junger Mensch kein Interesse für Ästhetik hat. Mir selbst ist es so gegangen. Aber es gibt von Goethe einen Ausspruch, der die bedingungslosen Vernichter der Ästhetik doch stutzig machen könnte: „Die Kunst bleibt Kunst, und wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen." Man weiß, wieviel Zeit Goethe selbst auf dieses Nach- und Durchdenken verwandt hat!

Es ist bekanntlich ein Vorwurf, der immer und immer wieder gegen die Musik erhoben wird, sie sei eine bloße Kunst des Spiels der Empfindungen, sie führe zu einer unklaren Gefühlsduselei, bei der nichts herauskomme; Wolzogen im „Kraftmair" wollte dafür den Ausdruck „Wagalawnia" eingeführt wissen. Kommt das aber nicht zu einem guten Teil daher, daß der musikgenießende Mensch viel zu häufig bei einem unklaren, verschwommenen Genuß stehen bleibt, daß von allen Künstlern gerade die Musiker ihre Kunst am seltensten wirklich durchdenken? Liegt nicht eine ungeheure Gefahr in der Mühelosigkeit, mit der sich ein musiktreibender Mensch musikalische Genüsse jederzeit und im Übermaß verschaffen kann? Steht nicht im „Faust" ein Satz von nur drei Worten, aber gewichtig wie ein Donnerschlag: „Genießen macht gemein"?! Dieser Gefahr wirkt bei der Musik ein Moment entgegen, das sicher von den Wenigsten in dieser Bedeutung erkannt worden ist: die Technik. Das elende, täglich sich wiederholende Sich-abmühen um die Technik (sei es des Spielens oder des Komponierens) ist das natürliche Gegengewicht gegen die Gefahren eines einseitigen Musikgenusses. (Darum tritt die völlige Verworfenheit erst da ein, wo auch das noch wegfällt: beim Radio und beim Grammophon. Wohin dieses bloß passive Musikgenießenwollen führt, zeigt als Musterbeispiel der heutige Stand der amerikanischen Musikkultur.) Bei diesem technischen Erarbeiten der Musik kommt es bei den meisten Musikern auch bis zu einem gewissen Grade zu einem Durchdenken. Aber wieviel Fragen bleiben dann noch ungelöst, wie oft versagt der Musiker, wenn er mit andern Künstlern in idealen Wettbewerb treten soll (Oper, Oratorium!), wenn die bloße „Technik" nicht ausreicht! Darum wird ein Künstler, je höher er in seinem Verantwortlichkeitsgefühl steigt, destomehr seine Kunst durchgedacht haben müssen; das hat Brahms ebenso getan wie Wagner, Schumann wie Berlioz. Solche Genies bedürfen der wissenschaftlichen Ästhetik nicht, vielmehr schaffen sie ihr neue Regeln; aber unter den übrigen Menschen sollten diejenigen, die überhaupt einmal auf philosophische Fragestellungen gekommen sind, dadurch auch auf die Ästhetik, als ein Teilgebiet der Philosophie, geführt werden.

Hier erhebt sich schon eine Streitfrage: der Philosophie? Nicht vielmehr der Psychologie? Auf der ganzen Linie hat ja nach dem Zusammenbruch der nachkantischen spekulativen Systeme auch die mit ihnen verknüpfte Ästhetik, die „Ästhetik von oben", einen überstürzten Rückzug antreten und einer vorsichtigeren Behandlung nach den Methoden der experimentellen Psychologie weichen müssen. Damit hat sie aber vollends die Verbindung mit dem gebildeten Laienpublikum verloren. Von Schopenhauers Gedanken über Kunst, auch wenn ihre metaphysische Verknüpfung bloß Spekulation ist, hat noch heute der Leser etwas; von

einer Zergliederung der Bewußtseinsvorgänge beim ästhetischen Genuß erfährt er so wenig eine Förderung, als er die physiologischen Vorgänge des Gehens kennen muß, um einen Spaziergang zu machen. So ist man heute der rein psychologischen Methode schon etwas müde geworden; man gibt sie nicht auf, aber man versucht, über sie hinauszukommen.

Von zwei Werken ist da zu sprechen: das große, dreibändige System der Ästhetik (1905—1914) von *Johannes Volkelt* stellt einen gewissen Abschluß der psychologischen Methode dar, führt aber in seinem Schlußteil auch schon darüber hinaus; *Theodor A. Meyers „Ästhetik“* (1923)[1] ist vielleicht der *erste Schritt auf dem neuen Wege*.

Fragen wir nun, was im besonderen die Musik diesen Forschern verdankt.

Auf den ersten Blick scheint es: nicht viel. Es ist ganz auffallend, wie die Ästhetik ihre Beispiele, ihre Fachausdrücke fast nur von der bildenden Kunst her nimmt; in der Tat ist ja der Gesichtssinn für die „Wahrnehmung“ der äußeren Welt der wichtigste. Ein kleinerer Teil wird der Dichtkunst gewidmet, besonders dem Drama und der Lesepoesie — die Musik wird meist nur der Vollständigkeit halber miterwähnt. Darin zeigt sich die merkwürdige Kluft, die seit etwa hundertfünfzig Jahren die Musik von der übrigen Kultur trennt: man kann musikalisch sein, ohne gebildet zu sein, und man kann gebildet sein, ohne musikalisch zu sein. Es ist aber vielleicht eines der wichtigsten Merkmale der heutigen Entwicklung, daß die Musik mit aller Kraft strebt, aus dieser unheilvollen Isolierung wieder herauszukommen und daß sich ihr von der anderen Seite her helfende Hände entgegenstrecken. Darum bedarf auch die Musik heute nicht so sehr einer besonderen Musikästhetik, sondern des Anschlusses an die allgemeine Ästhetik: was für alle Künste gilt, muß auch für sie gelten. Gerade, weil sie die am schwersten mit Begriffen und Definitionen faßbare Kunst ist, können die Schwesterkünste ihr zu Hilfe kommen. Ich denke da besonders an die ästhetische Grundfrage des *Verhältnisses* von *Inhalt* und *Form*. Die rein psychologische Ästhetik hat das Verdienst, die Untrennbarkeit beider Begriffe nachgewiesen zu haben, und hat damit dem alten Streit von Gehalts- und Form-Ästhetik ein Ende gemacht. Gleichzeitig aber hat sie die Grenzen beider verwischt und unter dieser Unklarheit hat besonders die Musik zu leiden. So haben z. B. in dem berühmten Streit Pfitzner-Bekker die beiden Gegner beständig aneinander vorbeigeredet: wenn Bekker von der dichterischen Idee sprach, so meinte er etwas Inhaltliches, d. h. vor der musikalischen Formung Liegendes; wenn Pfitzner dagegen sagte, daß die musikalische Idee keine zwei Töne miteinander verbinden könne, daß dazu der „Einfall“ notwendig sei, so meinte er damit den Moment der musikalischen Formung.

Es ist nun das große Verdienst Theodor A. Meyers, der an der Stuttgarter Technischen Hochschule den Lehrstuhl Fr. Theodor Vischers inne hat, diese Grundunterscheidungen wieder ins rechte Licht gestellt zu haben. Seine „Ästhetik“, die zudem den Vorzug hat, in einem klaren, verständlichen Deutsch geschrieben zu sein, baut sich auf diesem Gegensatz vom Inhaltschönen und Formschönen auf. („Schön“ ist bei Meyer gleichgesetzt mit ästhetisch wirksam.) Sehr glücklich scheint mir die Definition des Inhaltsschönen als „*gesteigertes Leben*“. Vielleicht ist es keine Anmaßung von uns Musikern, wenn wir glauben, daß unter allen Künsten die Musik der höchsten Steigerung des Lebens fähig ist. Welch ein Weg von Kant, bei dem die Musik als eine Kunst des bloßen Spiels der Empfindungen auf der tiefsten Stufe der Rangordnung steht, bis hierher! Erst von hier aus läßt sich die Überzeugung auch ästhetisch begründen, die jeder wahre Musiker von seiner Kunst hat: daß sie sein eigentliches Leben darstelle, zu dem das sogenannte tägliche Leben nur als eine Unterstufe gelten kann — im Gegensatz zur Ansicht des Banausen (die in den oberen Schichten nicht weniger zu Hause ist als in den unteren) vom Ernst der „Wirklichkeit“ im Gegensatz zur Kunst. Nein, lieber Mitbürger, das „wirkliche Leben“ besteht nicht im Essen, Trinken, Telephonieren, Straßenbahnfahren, und die Kunst ist nicht ein müßiges Spiel der Phantasie, zu dem man heute begreiflicherweise nicht mehr so viel Zeit hat wie früher — nein, die Wirklichkeit ist auf der Seite der Kunst: was ist denn z. B. vom Jahr 1822 übrig geblieben? Nichts als die Sonate Op. 111 von Beethoven. In diesem Kampf um den Wirklichkeitswert der Kunst, den wir Musiker wohl unser ganzes Leben lang führen müssen, bekommen wir nun in der neueren Ästhetik einen Bundesgenossen, den wir nicht unterschätzen wollen.

Der Begriff „Form“ leidet, wie Meyer mit Recht sagt, an einer ungemeinen Vieldeutigkeit. Er wird bald ganz weit, bald eng gefaßt. Alles Klangliche in der Musik gehört zur *Form*, als Gegensatz zum Inhalt, und erst daraus werden die einzelnen Formgebiete, Melodie, Harmonie, Rhythmus, auch Tempo, Dynamik usw. abgegrenzt. Daß in der Musik bald das Inhaltliche (was „hinter den Klängen“ liegt), bald das Formale besonders ausgeprägt sein kann, scheint mir eine Erkenntnis zu sein, durch die endlose Streitereien in der Musik vermieden werden könnten. Um nur *ein* Beispiel herauszugreifen: Brahms und Bruckner. Ich habe mich nach langjähriger unbedingter Brahms-Gefolgschaft enttäuscht von Brahms abgewandt, weil mich das *Inhaltliche* nicht mehr befriedigt. Das hindert mich aber nicht, die

[1] Verlag Ferd. Enke, Stuttgart.

formale Meisterschaft (formal hier immer *im weitesten Sinn* genommen) von Werken, wie die G dur-Violinsonate, die I. Symphonie und vieles andere zu sehen und daran immer noch hohen Genuß zu haben. Bei *Bruckner* erkenne ich eine inhaltliche Größe und Weise, die ihn hoch über das 19. Jahrhundert hinaushebt, dagegen einen formalen Ausdruck dieses Inhalts, der nicht ebenso hoch steht, und der Angriffspunkte bietet. Wenn heute für und gegen Bruckner gestritten wird, so wird — fast in allen Fällen — vom einen der *Inhalt* verteidigt, vom andern die *Form* angegriffen, d. h. man redet auch hier aneinander vorbei. Hier also könnte die Ästhetik Nutzen stiften. Wenn ich dafür als einen verständnisvollen Führer die neue Ästhetik von Th. Meyer angelegentlich empfehle, so möchte ich doch zum Schluß noch ein Beispiel anführen, bei dem mir Volkelt eine Erklärung gegeben hat, die ich in der Musikliteratur nicht gefunden hatte: eine Deutung und zugleich bedingte Rechtfertigung der *Programmusik*. Nur im Idealfall sind Form und Gehalt im Gleichgewicht, es kann aber ebensowohl unverarbeiteter Gehalt da sein (z. B. in reflektierender, anschauungsarmer Lyrik), wie unverarbeitbarer, „zu viel Gehalt“: so kann die Bildnismalerei niemals einen so oder so heißenden Menschen darstellen, sondern man braucht eine Unterschrift, „Bildnis des Herrn N.“; der Bildhauer kann den sittlichen Charakter Bismarcks nur in allgemeinster Weise ausdrücken, alles andere müssen wir dazu *wissen* (wo dieses Wissen fehlt, z. B. bei Denkmälern in fremden Ländern, ist der künstlerische Genuß in der Regel sehr herabgemindert); ebenso leidet die Programmmusik unter einem nicht darstellbaren Vorstellungsüberschuß. Aber ist nicht in diesem Fall der Ästhetiker der Weitherzigere, Duldsamere, der sie zu erklären versucht, gegenüber dem Praktiker, der sie, nur seinem Gefühl folgend, in Grund und Boden verdammt?

So könnte eine Beschäftigung mit Ästhetik leicht das entgegengesetzte Resultat haben: nicht zur Pedanterie und Verknöcherung zu führen, sondern zu größerer Klarheit und Übersicht, und damit zu einem reicheren Erleben. Nein, es wäre zum mindesten undankbar, wenn man einen Ästhetiker sieht, ihn totzuschlagen.

Die Sonatenform Beethovens / Von Walter Engelsmann

Probleme

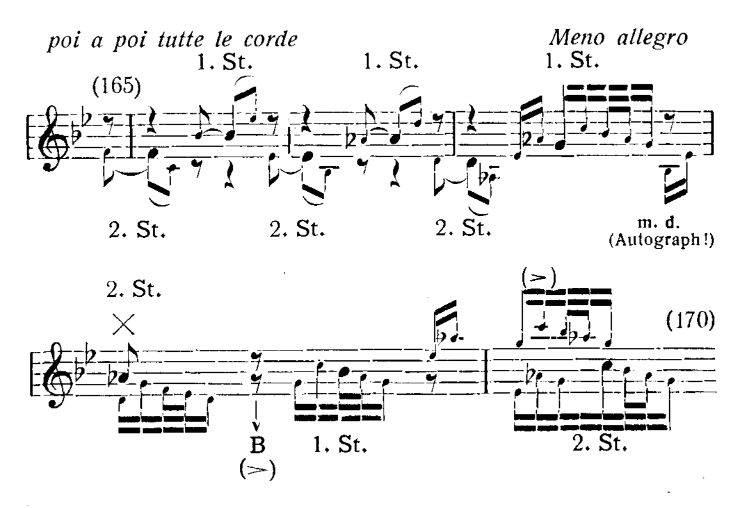
in der Klaviersonate As dur op. 110

I. Das Problem einer Füllnote

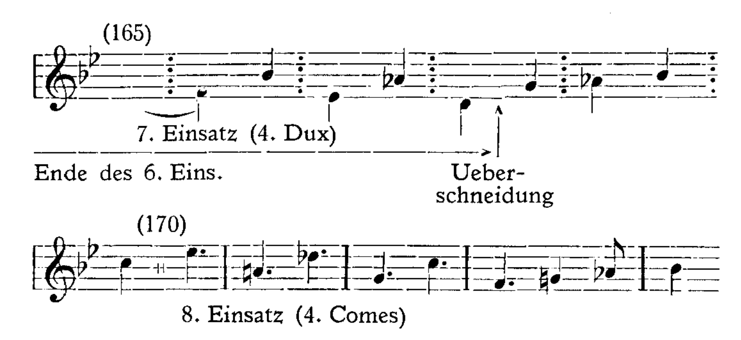
In Beethovens Klaviersonate As dur op. 110 findet sich eine Stelle, die bei praktischen und theoretischen Musikern nicht immer eine reine Freude aufkommen läßt. Es sind die „Meno allegro“-Takte der Fugenumkehrung. Wiewohl nun versucht wurde, diese Stelle technisch zu beleben (Bülow) oder sie als Anschluß und Vermittlung zum folgenden Stimmeinsatz zu erklären (Schenker), so gibt doch weder die eine, noch die andere Auffassung hier das inhaltliche Gewicht, welches für eine Eng- und Endführung erwartet werden könnte. Kein Herausgeber oder Ausleger hat den Finger auf denjenigen Punkt gelegt, der die Lösung zu bringen vermöchte, nämlich auf die Note as^1, welche als erstes Achtel im zweiten Takt des Meno allegro steht (Universal-Edition, T. 169). Es mag dieses Achtel bisher als Füllnote oder als melodische Verbindungsstimme gelesen worden sein innerhalb einer offenen Stelle oder einer Lücke zwischen dem Ende des sechsten Einsatzes $\genfrac{}{}{0pt}{}{es}{Es}$ (3. Comes), T. 168, und dem Beginn des nächsten, den Schenker als den siebenten Einsatz (Comes) T. 170, angibt.

Dieser Meinung kann ich mich nicht anschließen, denn ich vermag nicht zu glauben, daß in der ganzen organisch gewachsenen Fuge und deren Umkehrung eine Achtelnote Platz gefunden haben sollte, die völlig herausfallend aus dem Stimmgefüge, eine hier gänzlich unbefugte Akkorddeutung zu übernehmen hätte und als Füllnote gedeutet werden dürfte. Ich bezeichne dagegen den letzterwähnten Einsatz als den *achten* und bin gewohnt, die ganze Stelle in anderer Weise zu lesen, nämlich so:

Der siebente Einsatz des Themas (4. Dux) beginnt mit dem antizipierten f^1 (T. 165), überschneidet das Ende des sechsten Einsatzes (Comes) und ist folgendermaßen geführt:



so daß das letzte Stimmenpaar folgende Linie aufweist:
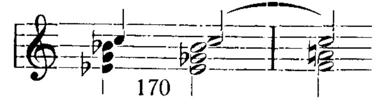


Für diese Auslegung sind folgende Gründe von Wichtigkeit:

1. Das as^1 ist als Füllstimme in der Fuge eine Unmöglichkeit. (Die Freiheiten, die sich Beethoven in einer Fuge vorbehielt, beziehen sich sicherlich keinesfalls auf eine Füllnote, sondern auf die Führung des c. f., wovon er gerade hier vielfachen Gebrauch gemacht hat.)

   Das as^1 hätte auch zur Harmoniebildung nichts beizutragen, denn die Harmonie ist ohnehin eindeutig bestimmt. (Das as auffassen wollen als Belebung des Es-Klanges, oder als rhythmischen Parallelismus zum Schluß $\frac{\text{es}}{\text{Es}}$ des sechsten Einsatzes hieße dies Achtel gerade zur Füllnote stempeln, was unter gar keinen Umständen zugestanden werden darf.)

   Selbst wenn das as^1 als zur folgenden Figur gehörig gelesen werden könnte, was wegen des Pausenzeichens (Stimmüberschneidung) nicht angeht, so würde es doch, oder gerade durch seine Verstellung auf den Taktanfang einen erhöhten Sinn in Anspruch nehmen müssen.
2. Das vorhergehende g^1 fällt deshalb als eine zum Fugenthema gehörige Note besonders ins Ohr, weil es statt der eigentlich zu erwartenden Quarte f^1 b^1 unerwartet eintritt.
3. Das letzte c^2 braucht nicht als Vorhaltnote gelesen zu werden, sondern kann mit Recht den Wert einer Akkordnote beanspruchen. In dieser Folge nämlich:



   (Es möchte dabei noch zu beachten sein, daß b und c, obwohl versteckt, innerhalb der zugehörigen Figuren zweimal dicht beieinander auftreten.) Man wende nicht ein, die Auffassung dieser Lesung könne in ihrer Ausführung etwas Gesuchtes oder Gequältes haben. Ein berufener und bekannter Beethoven-Spieler führte, nachdem ich ihm diese Lesart vorschlug, diese Stelle beim ersten Versuch so überzeugend aus, daß sowohl das Thema, als auch die umspielenden Sechzehntelfiguren mit vollendeter Deutlichkeit und Natürlichkeit zu Gehör kamen.
4. Alle Stimmeneinsätze der Inversione della Fuga folgen einander ohne Zwischenspiel und geben der Reihe nach:

   I. { Dux-Comes 2 × 4 T. / Dux-Comes 2 × 4 T. } 2 × 8 T.
   II. { Weitführung: / Dux-Comes 2 × 8 T. } 16 T.
   (Engführung:
   5 Takte Rest? = 1 Takt leer
   u. 4 Takte Comes?)
   nein — sondern
   III. { Engführung: / Dux-Comes 2 × 4 T. } 1 × 8 T.
   } Mit Ueberschneidung von 3 Takten (und — „poi a poi tutte le corde" — beginnend)

   Denn diese Stelle muß eine Häufung enthalten vor den auspendelnden, aus der Höhe fallenden, verminderten Quintenschritten des nächsten T. 170 Fugenstimmeneinsatzes (4. Comes), der nun als *achter* gelesen werden muß.

II. Das Problem einer Tonleiter („fallende Linie")

In Beethovens As dur-Sonate op. 110 befindet sich eine weitere Stelle (siehe I. Das Problem einer Füllnote), die von allen Pianisten verschieden, also nicht von jedem richtig behandelt wird, die auch bei allen Herausgebern oder Erklärern von Lenz bis Schenker verschiedene Deutungen erfährt. Es ist der Mittelteil des zweiten Satzes in Des dur. Man hört dieses absteigende Gebilde gewöhnlich als dankbare Spielfigur, wobei dem Ausführenden die störenden Bewegungen der linken Hand nicht gerade sympathisch sind. Oft wird die Stelle mit Chopin'scher Brillanz „hingelegt" und fällt dann so aus dem Rahmen der Sonate heraus, daß es ordentlich weh tut. Am besten schon handeln die, welche sie verhältnismäßig nüchtern hinspielen und es dem Hörer überlassen, damit anzufangen, was er will, zum Glück und zur Freude für den Verstehenden.

„Was ist der Sinn dieses ganzen mittleren Abschnittes des Satzes?" fragt Nagel. „Wer ihn wie eine Etüde abspielt, wird den Zusammenhang mit dem Voraufgegangenen nicht erfassen und diesem vielleicht sonderbarsten aller Beethovenschen Gebilde nicht beikommen."

Der Hinweis ist richtig, doch er erklärt nichts.

Riemann schreibt darüber:

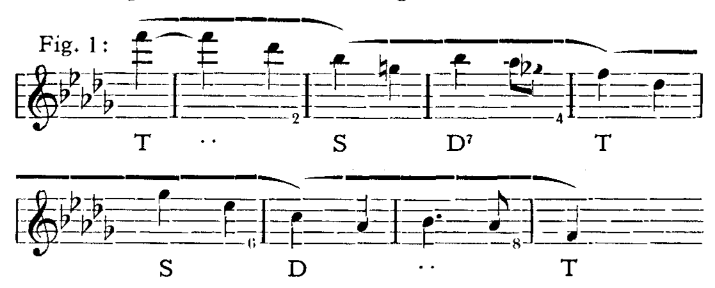
„Das nicht als solches bezeichnete Trio in Des dur $^2/_4$ ist noch gefährlicher für den Spieler als der erste Teil des Satzes, und nur eine vollständige Herausschälung des Melodiekerns aus der Achtelfiguration kann ihn vor ernstlicher Entgleisung bewahren. Die harmonischen Noten (Akkordtöne) sind nämlich zum Teil mit der oberen und unteren Wechselnote umschrieben, zum Teil aber nicht."

Hierzu müßte gesagt werden: Das Fehlen jeglicher Überschrift über diesem Mittelteil ist auffällig und hat ein Gegenstück z. B. im Scherzo von op. 106. Das könnte
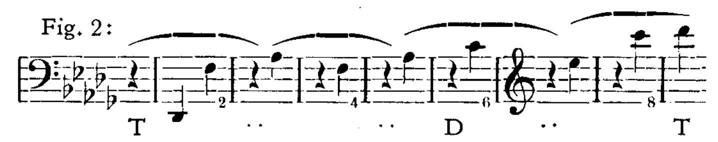
auch als Absicht angesehen werden, wofür meine unten zu gebende Lesart als Grund angeführt werden kann. Sodann kann ich den ersten Teil des zweiten Satzes für so gefährlich nicht halten, glaube vielmehr, daß Riemann da einige Steine erst anstoßgefährlich hervorgehoben hat. Die Herausschälung des Melodiekerns ist nun allerdings das wichtigste, denn sonst ist die ganze Stelle eben nur eine technische, ein gut klingender Lauf, aber wegen seiner nicht logisch erscheinenden Wechselnotenverteilung schwer zu behalten für Kopf und Hand und noch schwerer richtig einzufügen in den Bau des ganzen Werkes.

Riemann sagt:

„Die eigentliche Melodie ist folgende:



„Die linke Hand markiert die Harmonien nur sehr unvollständig durch Einzeltöne, welche nahelegen, Harmoniewechsel erst in Abständen von vier zu vier Takten der Notierung zu verstehen."
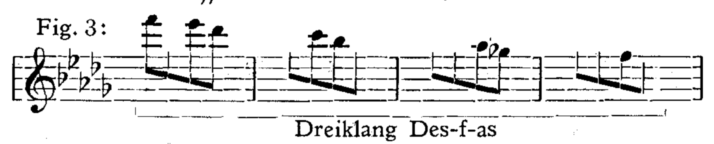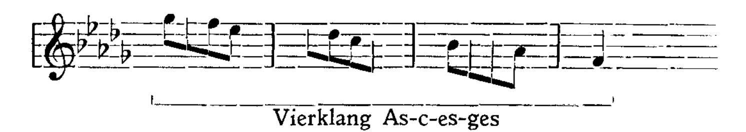


„Aber das ist schwerlich korrekt. Vielmehr müssen die in der Oberstimme angedeuteten Subdominanten trotz der scheinbar widersprechenden Harmoniemarkierungen der linken Hand herausgeholt werden."

Ich kann auch das nicht für „korrekt" halten und bin der Meinung, daß sehr viele Irrtümer dadurch begangen werden, daß man versucht, harmonisch und immer nur harmonisch auszudeuten, wo doch die Akkord-Analysen in allen melodisch geführten Sätzen von Bach bis Wagner auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen sind. Riemann aber gibt dem Spieler wenigstens für die rechte Hand eine Melodie an, die einigen Halt gewährt, wenn sie auch durch Phrasierung und Harmonisierung noch immer recht kompliziert erscheint.

Schenker sagt: „Schon der flüchtige Blick zeigt eine *fallende Linie,* die in den ersten vier Takten (Takt 41—44 Universaledition) im Sinn des Dur-Dreiklangs auf Des, in den zweiten vier Takten (T. 45—47) im Sinne eines Dominant-, Septimakkords auskomponiert wird, welchem letzteren Akkord dann wieder der Dreiklang folgt."

Er sieht die „fallende Linie" so:





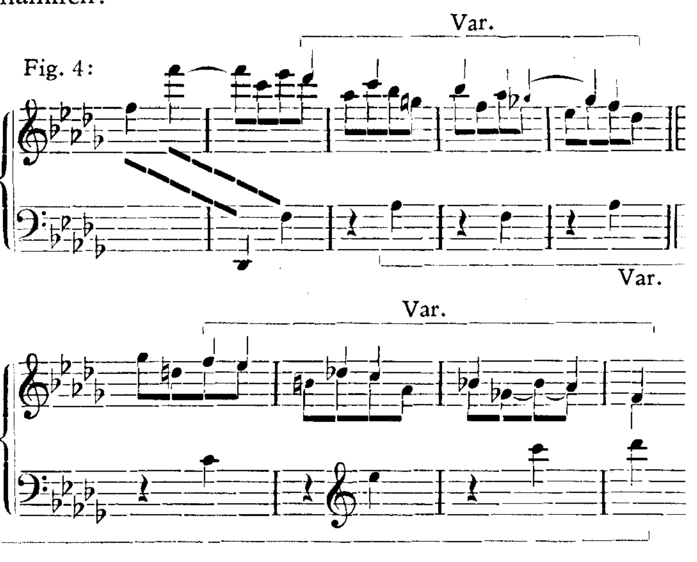
Schenker gibt darauf längere Erklärungen, warum Beethoven gerade so und gar nicht anders verfahren mußte, um die nötigen Durchgänge etc. herauszukonstruieren, und endlich folgt ein Aufriß, um den „letzten Kern, also jenes Geheimnis bloßzulegen, das des Meisters Inspiration leitete". Auch Schenker nennt diesen Teil Trio und formal sicher mit Recht. Aber obwohl er sonst jede kleinste Kleinigkeit als Offenbarung des „Meisters" ansieht, hier zieht er das Fehlen dieser Bezeichnung nicht in Rechnung. Er schält uns nur eine *Tonleiter* aus diesem Satz, eine „fallende Linie", was man nun nicht gerade als eine allzu gewaltige „Inspiration" weder des „Meisters" von 110, noch des Auslegers anzusehen verpflichtet wäre.

Ich möchte diesen beiden Lesarten diejenige gegenüberstellen, welche mir bisher als die natürliche erschien.

Ich lese die Stelle wie folgt:
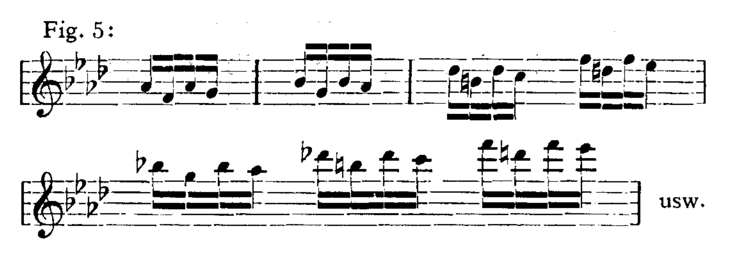

Variation + Variation / Variation } des ersten Teils

nämlich:
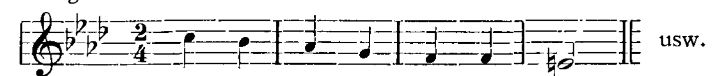


Diese Melodie ist in eine Achtelfigur hineingebaut, oder von ihr umspielt, welche am Expositions- und Reprisenschluß des ersten Satzes zu großer Bedeutung gelangte und hier (wie in andern Sonaten aus ähnlichen Gründen) die bewegungsführende Rolle spielt.

Auch dort bildet diese Figur eine Kette (T. 94-96) so:



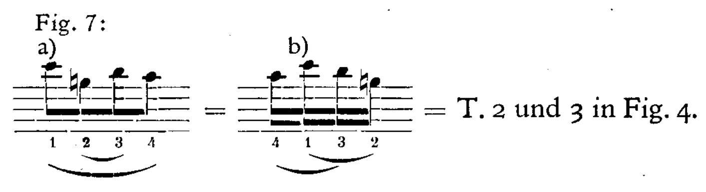
Mit dieser Figur ist das Thema des zweiten Satzes:

Fig. 6:



gekoppelt und ergibt die obigen Variationen Fig. 4, wobei in jedem zweiten Takt die Achtelfigur verwürfelt ist.

Fig. 7:



Wird die Figur so verstanden, so scheint auch der von Schenker als „eine unerhörte Kühnheit" (in bezug auf seine Lesart ist es so) bezeichnete Originalfingersatz

T. 71: 4 1 3 2

Beethovens durchaus der Figur angemessen, ja er ist sogar eine Verständnis- und Gedächtnishilfe für Kopf und Hand.

Ist der Mittelteil (Trio)

eine als Akkordmodulation konstruierte Melodie?
eine in Tonleiterfolge „fallende Linie"?
eine Variationsgruppe $\frac{2 \times \text{Variation}}{\text{von } 1 \times \text{Var. kontrapunkt.}}$?

Wir überlassen es dem Leser. (Schluß folgt.)

Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven

Nach den „Konversationsheften" dargestellt von WALTHER NOHL

(Schluß)

Holz war ein Lästermaul. Er redete eigentlich von niemand gut. Seine Urteile sind scharf, oft ironisch und sarkastisch:

„Stadler! — Grillparzer nennt ihn den Notenreiter!

Mosel — der Komödien- und Tragödienhilfrath! Die Tröpfe (sagt er) die Kozeluche! Man könnte mit so einem Kerl ein Festungsthor einrennen. —

Man will mir durchaus den Prinzen Louis (Ferdinand) hinaufdisputiren, ich kann ihm aber keinen Geschmack abgewinnen. Ich finde durchaus keinen Funken darin! —

Hummel — mit der Originalität hat er's nie genau genommen. — Es ist mehr eine gewisse Eleganz wie die wahre Kunst — ganz rein ist er nicht. —

Der verstorbene Violinspieler Schlesinger hat ganz richtig gesagt: Spohr, Fesca, sind lauter Biertrinker, kann ihnen gar nichts einfallen. —

Ries hat sich sogar herabgelassen, Variationen von Mayseder fürs Klavier zu übersetzen. Schade um sein schönes Talent; er hat immer noch mehr Schwung als drei Spohre. —

Ries hat mehr verdorben als gut gemacht. —

Spontini sitzt zu Hause, hinter einer Glasthür, mit allen Orden bekleidet, das schönste Notenpapier vor sich, goldene Schreibfedern an der Seite ... er taucht sie ins Dintenfaß und — legt sie wieder hin, denn es fällt ihm nichts ein."

Nur über Schubert ist seine Äußerung freundlich:

„Schubert war eben bei ihm (wohl bei dem Neffen Karl?), sie haben in einer Händelschen Partitur gelesen. Er war sehr artig, hat sich zugleich bedankt für das Vergnügen, das ihm die Quartette Mylords gemacht haben; er war immer zugegen. — Für Lieder hat er viel Auffassungsgabe. Kennen Sie den Erlkönig? Er hat immer sehr mystisch gesprochen."

Über Carl Maria von Weber urteilt er 1825:

„Seine Euryanthe. Man nennt sie recht die Ennuyante!"

1826:

„Er hat erst spät angefangen, recht zu studiren.
Das wird kein Webersches Concert.
Er hat zu spät angefangen.

Mylord weiß sich zu erinnern, daß er vor vielen Jahren als Kapellmeister nach Breslau berufen wurde, wo er sich noch verwunderte, daß ein Mensch ohne alles Talent zur Musik so eine Stelle erhalten konnte.

Mylord hielt ihn damals für einen erzdummen Kerl.

Erst später, in Prag, fing er an zu studiren.

Sein Vorzug war seine Bekanntschaft mit vielen Dichtern und Gelehrten, die ihn erst auf den Weg brachten, zu denken? er dachte wohl, aber das Genie —

Der Freyschütz kann selbst bey einem mittelmäßigen Compositeur nicht zu Grunde gehen." —

„C. M. Weber soll gestorben seyn.

Blitzesleuchten.

Wenig Originalität der Ideen, mehr noch in der Ausführung.

Ich meine hier nicht eine kunstgerechte Ausführung.

Er braucht auch die Worte wie Salieri.

Ich habe ihm einmahl zu verstehen gegeben, was ich von ihm denke; wir führten ihm zu Ehren Ihr Quartett in Es (das 10te) auf; das Adagio fand er zu lang; ich aber sagte, Beethoven hat auch ein längeres Gefühl und eine längere Phantasie, als alle, wie sie da stehen und nicht da stehen.

Seit dieser Zeit kann ihn auch Linke nicht mehr leiden; das können wir ihm nicht vergessen." —

„Vor seiner Abreise haben wir bey Castelli Weber zu Ehren Ihr 10tes Quartett in Es gemacht, das Adagio war ihm aber zu lang.

Er hat es gar nicht verstanden.

Man sieht, wie er zu Hause ist; das Quartett hat er damahls zum ersten mahl gehört.

Titania.

Die Clarinetten allein in der Tiefe, und dazu Paukenschläge wie Satans-Pferdefuß. —

Oberon von Weber hat in London gefallen; doch fand man die Musik zu gelehrt.

Schlesinger in Paris soll den Oberon von Weber für 10 000 Franken gekauft haben." —

1825 fragt Holz Beethoven: „War Mozart ein guter Klavierspieler?" — Die Antwort Beethovens fehlt natürlich in dem Konversationsheft. Aus dem folgenden Satze

Holzens: „Damals war es auch noch in der Wiege" läßt sich aber schließen, daß Beethoven Holz gegenüber ein ähnliches Urteil über Mozarts Spiel abgegeben hat, wie wir es von Czerny hören, daß nämlich Mozarts Spiel sauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkisch gewesen wäre. Mozart habe ein feines, abgehacktes Spiel gehabt, kein „ligato".

Anderswo schreibt Holz:

„Das ist es, was ich bey Mozart immer vermisse — besonders die Instrumentalmusik.

Einen bestimmten Charakter in einer Instrumentalmusik, ich meine, eine analoge Darstellung irgend eines Seelenzustandes findet man in seinen Werken nicht so, wie in den Ihrigen. Ich frage mich immer selber, wenn ich so etwas höre, was soll das vorstellen?

Ihre Stücke haben durchaus den eigentlichen ausschließenden Charakter. Ich möchte den Unterschied zwischen den Mozart'schen und Ihren Instrumental-Compositionen so erklären: zu einem Ihrer Stücke könnte ein Dichter *nur ein Werk schreiben*, zu einem Mozartschen könnte er aber 3 bis 4 analoge schreiben.

Händel hat eine Würde, die er nicht erreicht."

Über die Bildung Mozarts urteilt Holz:

„Außer seinem Genie als musikalischer Künstler war er null. —

Haydn hat den Don Juan vor alles gestellt. Das Thema vom Requiem hat Haydn auch in einem Quartett viel früher, als Fugenthema benutzt.

Es ist sonderbar, daß ich in seinem Werke (Don Juan) nicht das tiefe Gemüth und seine Leidenschaft finde, die nur in der Tonkunst so vollendet ausgesprochen werden kann.

Mozart hätte sichs auch gefallen lassen, die Wiener Zeitung in Musik zu setzen.

Die Fuge in der Ouverture zur Zauberflöte soll eigentlich dem Händel angehören. Er hat früher eine andre geschrieben; Schikaneder hat sie verworfen."

1826: „Man sagte von den 6 Mozartschen Quartetten, daß sie zum todtlachen seyen; sie stimmen gar nicht. — An Quartetten sind wir ohnedies nicht reich. 7 von Ihnen und 5 von Mozart. Welches von den Mozartschen Quartetten halten Sie für das schönste?
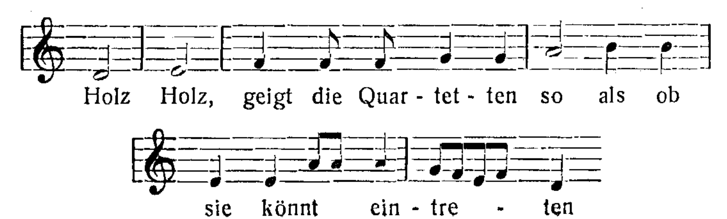
Auch G moll.

Welche Symphonie war die letzte, aus G moll oder in Es? So viel ich gehört habe, nennt man allgemein die in Es seinen Schwanengesang. Nach dem Catalog von André in Offenbach ist die Es auch die letzte."

[Anmerk.: Der Beiname „Schwanengesang" für die Es-dur-Symphonie ist unrichtig. Die letzten drei Symphonien Mozarts sind: die Es-dur-Symph. am 26. Juni, die g-moll-Symph. am 25. Juli und die C-dur-Symph. („Jupitersymphonie") am 10. August 1788.] —

Die Urteile der Verwandten und Freunde Beethovens über Holz sind zum größten Teile ablehnend.

Der Neffe macht sich über sein Geigenspiel lustig:



und sagt von ihm:

„Holz Christi ist ein Galgenholz. —

Er hält nichts auf Kleider, desto mehr auf Essen und besonders Trinken.

Satyrisch ist er im höchsten Grad. —

Er ist mehr hündischer Natur. —

Im besondern Augenblicke, wo man eben entzückt und von Verehrung ergriffen ist, kann eine solche Huldigung wohl stattfinden. Man sieht aber, daß es bei ihm Kriecherei ist. —

Noch mehr das ungenirte Wesen; anderswo muß er sich steif halten, was er hier nicht braucht.

Holz ist jährlich 365 mahl zu Mittag eingeladen, und wenn er auch nicht eingeladen ist, so lädt er sich selbst ein.

Holz trinkt sehr stark. Gestern haben wir über 1 Maaß gebraucht. Wenn er getrunken hat, wird er zärtlich." —

Auch Schuppanzigh spricht davon, daß Holz trinkt:

„Beym Holz geht der Wein wie auf einen glühenden Stahl."

Kanne dagegen schreibt 1826:

„Wo ist denn der Hölzerne? Er verehrt dich aufrichtig." —

1827 schreibt der kleine Gerhard v. Breuning in ein Konversationsheft:

„Den Holz kann niemand leiden, denn jedermann, der ihn kennt, sagt, er sey falsch.

Er macht, als wenn er dich wunders wie gern hätte.

Er hat eine große Verstellung. Lügen kann er, wie gedruckt.

Du bist unter allen der beste, die andern sind alle „Lumpe"

Wenn du nicht so gutmüthig wärest, könntest du mit Recht auch ein Kostgeld von ihm verlangen.

Dein Wein gefällt ihm am besten." —

Am schlimmsten ergeht es Holz in der Kritik Schindlers. 1826 schreibt Holz einmal auf:

„Er thut alles Mögliche, um mich von Ihnen wegzubringen. Er sagt, Sie hätten es jedem so gemacht, der um Sie war; eine Zeitlang brauchten Sie dieselben, und dann stießen Sie sie bey der Thür hinaus. Es ist ihm nicht recht, daß Ihnen einer die Wahrheit sagt" [hier ist offenbar Schindler gemeint].

Schindler wirft Holz vor, daß er das Leben Beethovens vergiftet habe:

„Die vielfachen Umtriebe von Holz und andern, die thun mir wehe, darum komme ich so selten, doch beantworte ich ja Ihre schriftlichen Anfragen immer auf der Stelle.

es geschieht so manches, was Ihrer so ganz unwürdig ist, und Ihr Bedauern dessen kommt zu spät.

Was hilft mein Rath, das Geschwätz von Holz, Karl und Ihrem Bruder neutralisirt doch alles; so auch geht es Hr. Bernard u. Breuning, die sich dann auch schämen, wie ich.

soll ich es zum tausendsten Male betheuern, daß ich Sie niemals verlassen werde? Fesseln mich nicht so viele Bande der Liebe und Dankbarkeit an Sie? Aber, geben Sie gemeinen Menschen nicht immer Gehör, wenn es blos scheint, daß sie Recht haben. Sie verstehen. So lange es so geschieht, müssen Breuning und ich zurückbleiben.

halten Sie mir das zu gute, mein theurer Lehrer. Es ist bei diesen Conflicten für Sie und für mich gerathen, daß ich etwas fern bleibe, denn es gibt der Schwätzer und Zuträger um Sie her jetzt zu viele. Daher wissen Sie nie, was Sie thun sollen. Breuning beklagt es mit mir, kaum daß er wieder in Ihrer Nähe ist. ich habe jetzt auch gar viel zu thun, das Theater, die Schwester etc. aber schreiben Sie nur, wenn Sie meines Rathes zu bedürfen glauben, dann schreibe ich oder ich komme persönlich. Das Treiben gewisser Leute um Sie,

jetzt wie immer, so lange ich Sie kenne, kommt mir oft vor, wie man es von den Höfen orientalischer Fürsten liest — Nabob — Sultan Beethoven."

In demselben Jahre schrieb Schindler an den Rand einer Seite des Konversationsheftes:

„Hr. Holz zieht Beethoven von einem Wirthshaus ins andre, und verursacht große Auslagen. Das war denn ein wesentlicher Grund, daß B. sich vor ihm fürchtete und den Umgang mit ihm aufgab. Die außerordentlichen Intriguenkünste, mit denen er ihn umstrickte, nannte er ihn später seinen Mephisto."

1827 schreibt Schindler: „wahrscheinlich fürchtet er sich, mit Ihnen nicht länger mehr Komödie spielen zu können, wie eher, weil er sowohl Ihren als Breu- entscheidenden Ton hört. Daher wendet er sich auch dorthin. Gibt er ihm Gehör, so hat er auch seine ganze Zuneigung — so sind wir. —

ich habe gestern Hr. Holz tüchtig gewaschen. Die Folge war, daß er ganz freundlich von mir schied. Ich hörte, daß er irgend wo sich vernehmen ließ, als sey es ihm nicht recht, daß ich zu Ihnen komme. — Ich stellte ihn daher darüber zur Rede, allein er wollte durchaus von einer Eifersucht dieser Art nichts gesagt haben, meinte aber, seine Zeit sey zwischen seinem Amte, seinen Lectionen und seiner Braut getheilt, deszhalb könne er nicht zu Ihnen kommen — allein ich bin zu gut davon unterrichtet, und thue weiter, als wüßte ich nichts. Sie sagten mir selbst bereits genug von ihm. er ist Mitglied des Haslingerschen Clubbs, zu dem ich mich nie gesellt habe und nie gesellen werde, es hat ihn ganz eingefädelt etc.

Er sagte letzthin dem Breuning, hier, daß Sie stets Mittags über ein Maasz Wein trinken, und andre Unwahrheiten. — Breuning sagte mir diesz gestern hier mit Staunen. Allein silentio."

[Dabei befindet sich eine Anmerkung Schindlers: „Es muß hier bemerkt werden, daß Hr. Holz es allein war, der nach Beethovens Tode allenthalben frei hin ausgesagt: daß Beethoven nur in Folge vielen Weintrinkens die Wassersucht sich zugezogen, daher sich die Meinung verbreitet, er sey ein Trinker gewesen. Wahr ist nur, daß Hr. Holz, selbst ein starker Trinker, unsern Beethoven oftmals dahin brachte, mehr als gewöhnlich zu trinken. Doch, Gottlob, hat diese Periode, da er sich von Hrn. Holz herumführen ließ, nur ungefähr 18 Monate gedauert, — vom Anfang Sommer 1825 bis Ende September 1826."]

„mein Bester, wenn Holz sich gemein und ränkehaft betragen, so sind Sie deszhalb mit Schuld daran, weil Sie ihm über alles Maasz die Zügel schießen ließen.

eine ordinäre Natur, ja, eben darum übernahm er sich hier."

Piringer schreibt darunter: „eine unedle Rache."

[Bemerkung Schindlers: „Diese Worte beziehen sich auf Hr. Holz. Beethoven beklagt sich gegen die beiden Herrn (Piringer und Haslinger), daß Holz ihn für einen Trinker ausschreie, als wolle er an ihm Rache nehmen, weil er (Beethoven) ihn nicht mehr gern bei sich sehe. Mittlerweile hat auch Hr. Breuning unserm Freunde mitgetheilt, was Hr. Holz sich zu äußern erlaubte."]

Auf die Deckelseiten eines Heftes von 1827 hat Schindler eine ausführliche Anklage gegen Holz geschrieben:

„Herr Holz ist zum Frühjahr 1825 hin durch Schuppanzigh, dessen Sekundarius beim Quartett er gerade damals war, mit Beethoven bekannt geworden. Zur selben Zeit war ich mit letzterem gespannt und besuchte ihn nur selten. Hr. Holz, 25 Jahr alt, aber schon erfahren in Geschäften aller Art, auch in Geldsachen, war zugleich Beamter bei den nied.-öst. Landständen, wo er jetzt noch ist. Da er auch Verstand, Wissen und Gewandtheit besaß, so ward er dem in jenen Jahren fortan rechnenden Beethoven bald eine persona grata, und somit auch ein Ersatz für den „trotzenden" Schindler.

Was sich auch gleich anfangs aus dieser neuen Bekanntschaft als seltsam und auffallend zeigte, war die gemeine Dreistigkeit Seitens Hr. Holz, mit der er sich dem Großmeister stets näherte, mit der er ihm gleichsam imponirte, und Beethoven, überrascht durch diese übermäßige Fraternität, die jedoch gut gemeint war, hatte die allzugroße Nachsicht, in Allem der willigste zu sein und verwöhnte seinen Jünger und Sekretär auf zu beklagende Weise. Mangel an feiner Bildung nach der wiener Volksklasse, gänzliches Verkennen der erhabenen Bedeutung des vor ihm stehenden Meisters; anderseits mancher schwache Augenblick des letzteren, der eben mit der fixen Idee umher ging, ein reicher Mann werden zu wollen, deshalb immer rechnete, — das waren von beiden Seiten die Gründe, daß man sich in der Bewegung ganz vergessen hat. Hr. Holz zu Intriguen geneigt, erlaubte sich daher Verdächtigungen, Anschwärzungen, ja offenbare Verleumdungen über Freunde und Bekannte des mißtrauischen Beethoven vorzubringen. Das Kaiserhaus und hochstehende Personen wurden von ihm nicht geschont. In dem Grade als Beethoven sich an dergleichen amüsirte, verdoppelte der freche Muthwille des Hrn. Holz diese seine Bemühungen, deren Folgen waren, daß Beethoven in sehr unangenehme Dinge, Intriguen etc. verwickelt wurde. So strenge er sonst die Conduite Anderer nach jeder Richtung hin censirte, so ließ er es gegen Hrn. Holz häufig an aller würdevollen Haltung fehlen, die den jungen Mann etwas in Respekt gehalten haben würde. Dieser, ganz ein wiener Lebemann gewöhnlichen Schlages, auf gut Essen und Trinken sehr viel haltend, befahl auch bald Beethoven Küche und Keller, wie niemals ein Anderer, wenn noch so lange mit ihm befreundet, sich unterstanden hätte. Hr. Holz ward schon ganz eigentlich der Major domo von Beethovens Haushalt. Nach dessen in den letzten Lebenswochen selbst gemachtem Geständniß führte er im Winter 1825 auf 26, von Holz bald in dieses bald in jenes Weinhaus gezogen, ein unpassendes Leben, das seiner Gesundheit sehr nachtheilig gewesen. — —

Daß Beethoven aber des Hrn. Holz, vorzüglich wegen seiner gemeinen Sitte und des vertheuerten Haushaltes, bald überdrüssig werden würde, stand zu erwarten. Er fühlte, daß er eine Änderung der Dinge sich selbst schuldig sey. Andrerseits konnte er bei solcher Lebensweise seinem Neffen kein gutes Beispiel geben. Verschiedene Stellen in den Conversationsbüchern, alle von meiner Hand geschrieben, zeigen, wie ich ihn auf die Folgen aufmerksam gemacht und wie ich mich geweigert, ihn wieder wie ehedem mit Rath und That zu unterstützen, wissend, daß die Gegenwirkung des Hrn. Holz, wie die Erfahrung es schon gelehrt, nicht ausbleiben werde. Erst die unglückliche Katastrophe mit seinem Neffen im August 1826 führte mich wieder ganz an seine Seite. — Zum Theil die Vorgänge bei dieser Katastrophe, wobei Hr. Holz durch strenge Beurtheilung des Neffen Beethovens Gefühle zu diesem stark verletzt, dann die immer lauter geäußerte Unzufriedenheit des Hofraths von Breuning über das dreiste und oftmals rüde Benehmen des Hrn. Holz, wobei Anmerkungen von Beethovens Neffen über letzteren ihre Bestätigung gefunden, — dies zusammen waren die Beweggründe, daß der Großmeister gegen Hrn. Holz kalt geworden und sich nach dem Augenblick sehnte, ihn nicht mehr sehen zu müssen. Da dieser aber mit Beethovens Staatspapieren zu thun hatte und auch noch Copialien von den letzten Quartetten zu machen übernommen, so betrat in diesen Angelegen-

heiten Hr. Holz in den 3 letzten Lebensmonaten nur einige Male noch Beethovens Haus. Der Umstand, daß er eben sich verlobt hatte, gab ihm einen schicklichen Grund, sein Ausbleiben zu bemänteln, und überhob Beethoven der Unannehmlichkeit ihm zu sagen, wie er wünsche ihn selten oder gar nimmermehr bei sich zu sehen. Stellen in den Conversat. Büchern letzter Zeit, besonders von der Hand des Sohnes von Hrn. v. Breuning über Hrn. Holz, sprechen zugleich aus, was der Vater Br. von ihm gehalten hat.

Als Hr. Holz die Gewißheit hatte, daß er Beethovens Neigung nicht mehr besitze, daß er ihm fast lästig sey, fing er an, seine verleumderische Zunge gegen Beethoven in der Art loszulassen, wie gegen alle Andern. Nicht nur daß er dem Hofrath v. Breuning gesagt, Beethoven habe stets viel getrunken, was Ersterer seinem Freunde als aus dem Munde des Holz gehört zu haben bestätigte, auch Beethovens Arzt, Prof. Wawruch, die ganze Versammlung in der Haslingerschen Musikhandlung usw. hörte von ihm dasselbe. Daher noch lange vor dem Absterben die Nachricht von Mund zu Mund gieng; Beethoven liege an der Wassersucht in Folge unmäßigen Weintrinkens darnieder. Beethoven selbst nannte dies die Rache, die Holz jetzt an ihm nehme. Darauf bezieht sich die Stelle in diesem Heft auf Blatt 29 von Hrn. Piringer, und nachher gleich von Haslinger geschrieben, welch letzterer Hrn. Holz darüber zur Rede gestellt haben soll, wie er versicherte. Daß Beethoven von Holz verleitet wirklich oftmals gegen seine Gewohnheit Wein zu sich genommen, hat er nicht geleugnet, da er aber nebenbei fortan Wasser trank und viel Wasser, so konnte dieser Weingenuß, der überdies sich nur auf einen kurzen Zeitraum beschränkte, nicht die Ursache zu seiner Todeskrankheit werden. Der Grund lag vielmehr zu allernächst in der Richtung, die die vorausgegangene Lungenentzündung nach ihrer Crisis genommen, die vom Arzt ganz übersehen worden; dann lag er auch noch in den heftigen und anhaltenden Gemüthsbewegungen, herbeigeführt durch die Conduite seines Neffen. So sprach sich Dr. Malfatti bestimmt aus.

Bald nach Beethovens Tode verfaßte Prof. Wawruch einen ärztlichen Überblick auf Beethovens letzte Lebensepoche, den er aber nicht veröffentlichte, denn, kaum hörte ich davon, bemerkte ich ihm, daß sich Protestationen ergeben würden, wenn er allenfalls als Grund der Krankheit den Weingenuß angeben würde. Dieser ärztliche Überblick erschien erst 15 Jahre nach Wawruchs Tode abgedruckt in der Wiener Zeitschrift, 30. April 1842. Da das Frankfurter Conversationsblatt ihn ebenfalls aufnahm, so veröffentlichte ich in Nr. 192 desselben Jahres in diesem Blatte eine Entgegnung mit facsimilirten Belegen nach Beethovens Briefen an mich, die genau bewiesen, daß Beethoven kein Trinker gewesen. Vergebens bemühte sich Dr. v. Breuning dieser Entgegnung in einem wiener Blatte Aufnahme zu erwirken. A. Schindler im Juny 1846 zu Aachen."

In zwei späteren Heften kommt Schindler noch einmal auf Holz zurück:

„meinen Sie Hr. Holz? beszter, Sie sind selbst Schuld, Sie haben seiner Gemeinheit selbst zu viel Raum gegeben, denn wars zu spät, zurückzuziehen. — vielleicht wird er jetzt gesetzter im Ehejoche."

[Bemerkung Schindlers unten auf einem Blatt des Heftes]: „Hr. Holz wird von Beethoven ersucht zu ihm zu kommen um ihm zur Erhebung der Zinsen von Staatspapieren und andern Geldangelegenheiten, worüber er Bescheid wußte, behülflich zu seyn." —

Ein großer Teil der Beschuldigungen Schindlers ist unwahr. Wer von Schindler gehaßt wurde, konnte sich darauf gefaßt machen, daß ihm von dem eifersüchtigen Famulus in jeder Weise geschadet wurde. Die Freundschaft Beethovens, die Holz genoß, und das Vertrauen, das der Meister ihm schenkte, machte auch den Neffen Karl, Stephan v. Breuning — von dem kleinen Gerhard gar nicht zu reden — eifersüchtig, so daß auch diese suchten, das Einvernehmen zwischen dem eines dienstbereiten und geschäftskundigen Vertrauten bedürftigen Beethoven und Holz, der diese Bedingungen erfüllte, zu zerstören. In den Konversationsheften wimmelt es von Klatschereien und Verdächtigungen. —

Holz war von Beethoven ermächtigt worden, eine Lebensbeschreibung von ihm zu verfassen. Die Urkunde, die erst mit Bleistift geschrieben, dann aber mit Tinte überzogen und von Beethoven eigenhändig unterschrieben ist, lautet:

Wien, 30. August 1825.

Mit Vergnügen gebe ich meinem Freunde Karl Holz die gewünschte Erklärung, daß ich ihn zur dereinstigen Herausgabe meiner Biographie für berufen halte, wenn ich überhaupt annehmen kann, daß man sie wünschen sollte, und ich schenke ihm das volle Vertrauen, daß er das, was ich ihm zu diesem Zwecke mitgeteilt habe, nicht entstellt der Nachwelt überliefert wird. Ludwig van Beethoven.

Schindler behauptet zwar, Beethoven habe später diese Erlaubnis zurückgenommen und von jenem Schreiben als von einem Akt der Überraschung, ausgeführt in der Verwirrung der Verhältnisse, gesprochen. Er habe von Holz die Rückgabe der Urkunde verlangt, das habe dieser aber verweigert. — Holz hat zwar keine Lebensbeschreibung Beethovens verfaßt. Noch im Februar 1827 schreibt Beethoven an Holz und bittet ihn, zu ihm zu kommen, und unter den Besuchern am letzten Krankenbette wird er auch genannt. Einen Tag vor dem Tode Beethovens besuchten Haslinger, Diabelli und Holz den Sterbenden. Sie knieten vor seinem Bette nieder. Holz hatte sein Gesicht mit den Händen verhüllt, weinte und konnte nicht sprechen. Endlich brachte er mit Anstrengung heraus: „Er hat uns gesegnet, und wir haben seine Hand geküßt und ihn nimmer gesehen". Auch das ist ein Zeichen aufrichtiger Verehrung und Anhänglichkeit.

Artaria gab das „Gratulationsmenuett" Beethovens 1835 unter dem Titel Allegretto (Gratulationsmenuett) mit einer Widmung an Holz heraus. Dieser lebte nachher als geachteter Mann in Wien. Etwa 3 bis 4 Monate vor Beethovens Tode hatte er geheiratet. Die Behauptung, daß Beethoven der Pate bei seinem ersten Kinde gewesen wäre, ist falsch.

Weitere Ergänzungen zu Hugo Wolfs Briefen

Mit einem unveröffentlichten Brief Wolfs

Im ersten Januar-Heft der N. M.-Z. bringt Prof. W. Schmid (Tübingen) unter dem Titel „Hugo Wolf und der Tübinger Kreis" kleine Ergänzungen aus unveröffentlichtem Briefmaterial und aus persönlicher Erinnerung. Prof. Schmid betont, daß bei einer etwaigen Neuauflage der Briefe Hugo Wolfs an *Emil Kauffmann* die in seinem Besitze befindlichen Originale mit der gedruckten Ausgabe *genau* verglichen werden müßten, um auf Korrektheit im philologischen Sinne Anspruch zu machen. Vorläufig gibt dann Prof. Schmid die wichtigsten der ausgelassenen Lücken wieder, und seinem Beispiel folgend, möchte ich zu den Briefen Hugo Wolfs an *Hugo Faißt* einiges im Druck Ausgelassene mit einigen Erklärungen hinzufügen. Die Originalhandschriften der Briefe Wolfs an Faißt befinden sich, meines Wissens, im Hugo Wolf-Archiv in Wien. Hugo Faißt ließ aber „für die Familie Klinckerfuß auf Weihnachten 1897" mit Maschinenschrift in seinem Büro ein Handexemplar der bis 10. August 1897 an ihn gerichteten Wolf-Briefe herstellen, dem ich die buchstäbliche Kenntnis danke.

Wer nun nur die gedruckten Briefe kennt und dort den Brief Wolfs an seinen Freund Faißt vom 23. April 1897 liest (in welchem Wolf Faißt auffordert, den Marchese Casanova zu veranlassen, ihn [Wolf] zu sich nach Pallanza einzuladen), wird als Ursache für Wolfs kurz gefaßte Enttäuschung in seinem Briefe vom 2. Mai 1897 Schlüsse ziehen, die auf das damalige Antwortschreiben des Marchese Casanova ein völlig falsches Licht werfen.

Ausgelassen ist folgende Stelle: „Das kleine Klinckerfüßle [1] beneide ich nicht wenig um ihre Translokation". Dann fährt Wolf fort: „Wenn der Marchese mir nur von ferne einen Wink geben wollte, der nicht mißzuverstehen sein soll, würde ich mich flugs auf die Socken machen und sagen: auf nach Pallanza oder, um mich zeitgemäßer auszudrücken: auf nach Kreta!" usw. Später: „Pallanza dürfte entschieden befruchtend auf mein Schaffen wirken". Als nun damals Faißts von Wolf veranlaßte Anfrage dort eintraf, lagen die Verhältnisse auf der Villa San Remigio in Pallanza derart, daß der Marchese Casanova in Wolfs eigenstem Interesse sich gezwungen sah, Faißt auseinanderzusetzen, warum gerade jener Zeitpunkt „für ein *ungestörtes künstlerisches Schaffen*", wie sich's Wolf vorstellte, der denkbar ungeeignetste war. Es war die letzte Periode, in der die Mutter des Marchese Casanova die *große* Villa San Remigio bewohnte, ehe sie kurz nachher dem eben verheirateten Sohne dieselbe ganz überließ, um ihrerseits die *kleinere* Villa San Remigio zu beziehen. Mit mir weilten damals als ihre Gäste ausschließlich englische Verwandte in größerer Zahl dort; nach englischer Sitte erschienen abends die Herrschaften in Frack und Abendtoilette; die Konversation wurde englisch geführt; die kaum eingetroffenen Gäste waren natürlich nicht wegzuschminken, und dies alles mußte der Marchese Casanova Faißt darlegen. Wolf teilte „vollkommen diese (seinem ungestörten Schaffen ungünstigen) Bedenken". Da aber in seinem, vom 2. Mai 1897 datierten diesbezüglichen Brief bloß knapp steht: „den Marchese bitte ich schönstens zu grüßen und ihm mitzuteilen, daß ich ein für alle Male auf Pallanza Verzicht leiste", sehe ich mich, als Zeugin der damaligen Umstände, verpflichtet, dieselben endlich ins rechte Licht zu rücken. — In späteren Briefen — so im Februar 1898 — schreibt Wolf dann selber wieder: „nach Pallanza käme ich natürlich *sehr gerne*", und im März 1898: „Es soll mich unendlich freuen, wenn ich dem Marchese irgendwo im Leben begegne, denn ich schätze, verehre und liebe ihn — —". Daß Hugo Wolf an der Anwesenheit des Marchese Casanova, dessen Dichtungen [1] er hoch schätzte (er schrieb einmal: „seine Gedichte, wenn selbige erscheinen, will ich kaufen und will sie gerne auch komponieren"), bei der Première seines „Corregidor" in Mannheim viel gelegen war, bezeugt der folgende, bisher *ungedruckte* Brief an meine Mutter [2]:

Verehrteste, gnädige Frau!

Sie werden mir diese etwas verspätete Beantwortung Ihrer liebenswürdigen Zeilen gewiß nicht verübeln, wenn Sie meine durch Proben und gesellschaftliche Verpflichtungen über Gebühr in Anspruch genommene Zeit in Betracht ziehen wollen. Von unserem Freunde, dem Marchese habe ich in kurzer Aufeinanderfolge zwei Briefe erhalten, worin er mich dringend auffordert ihn in Pallanza zu besuchen. Leider werde ich auf dieses Vergnügen durch die neuerliche Verschiebung der Aufführung meines Werkes wohl verzichten müssen. Die première ist nun endgültig auf den 7. Juni festgesetzt worden. Die Generalprobe wird tags vorher um 10 Uhr Vormittag stattfinden. Natürlich habe ich es nicht unterlassen unseren Freund zu überreden, der 1. Aufführung des Corregidor beizuwohnen. Ob meine Ueberredungskunst auf ihn Wirkung ausüben wird? Wir wollen es zumindest hoffen.

Mit schönsten Grüßen und in aufrichtiger Verehrung

Ihr sehr ergebener

Hugo Wolf.

Mannheim, 1. Juni 1896.

---

[1] Anmerkung der Schriftleitung: Margarete Klinckerfuß, Pianistin in Stuttgart.

[1] Von dem vielseitigen Künstler sind in deutscher Sprache zwei Gedichtbände „Lieder der Liebe und Einsamkeit" und „Wald und Elemente" im Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, erschienen.

[2] Frau Johanna Klinckerfuß, Hofpianistin, † Dez. 1924.

Eine kleine Begebenheit möchte ich hier noch aus meinen Erinnerungen an Wolf mitteilen: Aus einem Uebungsabend des Stuttgarter Konservatoriums kommend, wo ich, nach dem Vortrag einer Sonate für Klavier und Geige von N. W. Gade, Rosen bekommen hatte, traf ich Hugo Wolf und bot ihm eine rote Rose dar. Er sah sehr boshaft drein und reimte aus dem Stegreif:

„Für Gade?
„Gott — *wie fade*!
„Doch wenn Sie die Sonate
„Schön spielten — 's wär' zwar schade —"
wie meine Lieder grade —

dann hätt' ich allerdings diese Rose verdient" — — nahm sie und steckte sie sich ins Knopfloch.

Margarete Klinckerfuß (Stuttgart).

* * *

Aus den mir von Frl. Klinckerfuß zur Verfügung gestellten *vollständigen* Abschriften der Briefe Wolfs an Faißt seien eine Reihe von Auslassungen hier ergänzt. Hugo Wolf hat bei seinen mehrmaligen Aufenthalten in Stuttgart im Hause der Familie Klinckerfuß viel verkehrt und u. a. auf ihrer „Villa Haidfried" auf der Feuerbacherheide den Klavierauszug des „Corregidor" *gedruckt* vom Verleger erhalten und erstmals von Anfang bis zu Ende vorgespielt. Ueber Margarete Klinckerfuß, mit der er viel musizierte, insbesondere auch seine *eigenen* Kompositionen, hat Hugo Wolf an Faißt in einem Brief vom 10. August 1897 folgendes (im Druck ausgeschaltet) geschrieben: „Daß Deine weitausschauenden Pläne behufs Popularisierung Wolfscher Lieder bereits so greifbare Form und Gestalt annehmen, ist hocherfreulich. Das kleine Klinckerfüßle wird hoffentlich seinen Mann dabei stellen. Daß Dir nach solchem Honig der Mund wässert, kann ich gut begreifen. Werde mir nur nicht zu genäschig, Du Leckermaul".

Für die folgenden Nachträge werden Seiten und Zeilen der gedruckten Briefausgabe (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1904) zitiert:

S. 39. Z. 17: schändlicherweise.

S. 40. Z. 7: Plüddemann.

S. 40. Z. 9: Helms.

S. 40. Z. 11: Plüddemann.

S. 45. Z. 19: — den sein Freund Heckel in Mannheim verbrochen hat.

S. 57. Z. 18: — Der Fall Zumpe wird sich schon aufklären. Jedenfalls ist mir Zumpe selber auf meinen letzten Brief hin eine Aufklärung schuldig. Einstweilen aber bitte ich Dich in keiner Weise aggressiv gegen Zumpe vorzugehen, denn ich halte ihn noch immer für einen mir ehrlich und aufrichtig ergebenen Freund.

S. 58. Z. 7: Zumpe scheint doch ein ehrlicher Mann zu sein und mir wahrhaft ergeben.

S. 67. Z. 8: Ich lege heute einen Brief Zumpes bei, dem Du nicht grün zu sein scheinst. (Den Brief Zumpes schicke gelegentlich zurück.) Sage mir einmal offen und ehrlich: was hältst Du von Zumpe? Ich möchte vorerst Deine ganz bestimmte Ansicht hören, ehe ich Dich autorisiere ihm die Operndichtung einzuhändigen. Ich kann mir nicht denken Zumpe sei ein niedriger Intrigant oder ein herzloser Egoist oder gar Heuchler, als welchen Du mir ihn seinerzeit geschildert. Wie denkst Du jetzt über ihn, da er meine zwei Chorstücke doch aufgeführt? Schreibe mir darüber recht bald, da ich Zumpes Brief sobald wie möglich beantworten möchte. Teile mir auch sofort mit, wann der Operntext eintrifft und schicke ihn nach Durchlesung sogleich an Kauffmann, der wie er mir mitteilt schon sehnlichst das ihm Angekündigte erwartet.

S. 71. Z. 7: Opernbuch.

S. 73. Z. 17: Die Lection, die ich ihm gegeben, war ganz gut; die Leute sollen sehen, daß man sich nicht alles gefallen zu lassen braucht.

S. 82. Z. 12: Der Baron ist ja nicht da. Er kommt erst im September.

S. 83. Z. 21: — Gestern ist der Baron fortgefahren. Kannst Dir meine Freude über meine Alleinherrschaft jetzt vorstellen.

S. 110. Z. 14: — Des Herrn Nicolaus Rothmühl.

S. 128. Z. 12: — Was ist's mit dem „Altersgrauen"? Er hat einen langen Brief von mir, den ich ihm vor gut zwei Monaten schon schrieb, nicht beantwortet. Mir scheint: das böse Gewissen wegen des schlechten Aufsatzes über den Corregidor drückt ihn. Hol ihn doch darüber aus.

S. 129. Z. 17: — Schöenfield.

S. 143. Z. 8: — wenn sie schon stimmlich, wie hinsichtlich des Temperaments lange nicht an Frl. Bosetti hinreichte.

S. 149. Z. 6: — Da ich seit dem Tode der Baronin in Matzen nichts mehr zu suchen habe.

S. 163. Z. 13: — Wunderlich ist das Verhalten Grohes dem Verein gegenüber. Mir schreibt er, daß es höchste Zeit war, in Wien einen solchen Verein zu gründen, selber aber ist er nicht beigetreten, da er sich als insolvent erklärte. Da hört sich denn doch die Naturgeschichte auf. Grohe der vermögende Mann in Amt und Würden, soll nicht in der Lage sein, 5 fl. für eine Ehrensache aufbringen zu können? Was sagst Du dazu? Mir steht der Verstand still.

S. 166. Z. 4: — Nach dem Urteil von Fachmännern, welchem Urteil ich mich völlig anschließe, ist der Mayredersche Text unbrauchbar.

S. 166. Z. 5: Frau Mayreder aber ist nicht sehr erbaut über meine Fahnenflucht. Ich kann ihr aber nicht helfen, denn Kunst geht über Frauengunst.

S. 167. Z. 2, 3 und 4: — Frl. Reiß.

S. 167. Z. 19: — Was Du mir über Grohe erzählst erstaunt mich nicht so sehr. Ich merke schon seit längerer Zeit, daß sich ein Kräfteverfall bei ihm bemerkbar macht.

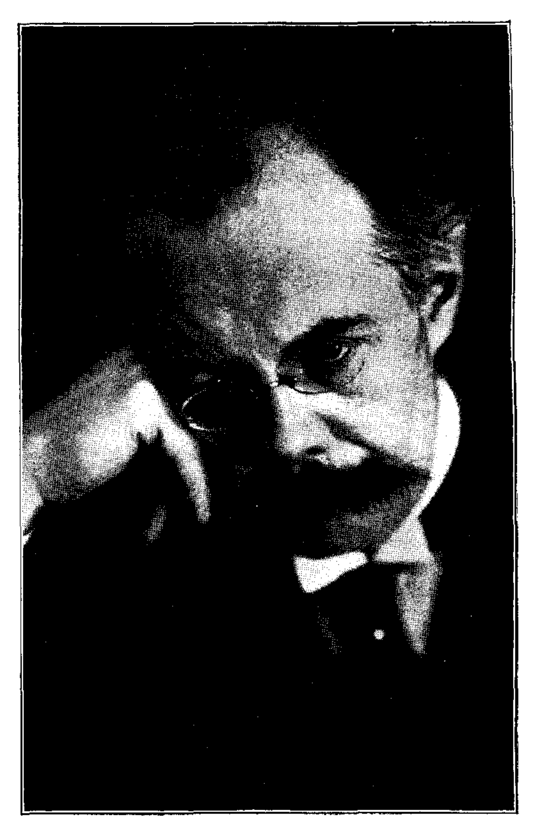
S. 168. Z. 10: — Da ich nicht gern in Puchschacher wohnen möchte, denn ich mag nicht die langen Phrasen der Herrn Hof- und Kammerjuweliers anhören. Mir graut davor. *H. H.*

Richard Wetz

Von WALTER JAPKE (Herford i. W.)

„Die stillen Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt."
Friedrich Nietzsche.

Am 26. Februar 1925 begeht *Richard Wetz* seinen fünfzigsten Geburtstag. Es ist ja seit einigen Jahren üblich geworden, das Schaffen von Musikern in das Dezimalsystem einzuordnen und von zehn zu zehn Lebensjahren der betreffenden Opfer mit Hilfe eines bis ins letzte Detail einschneidenden Seziermessers kritische Analysen, sogenannte „Würdigungen", herauszuschälen, die, der größten Weisheit voll, die Biographie und das Werk unter dem Gesichtswinkel einer untrüglichen Ewigkeit verkünden oder verleugnen. Die Vergangenheit wird, wenn irgend möglich, in drei Perioden geordnet; in die ahnungsvolle Dämmerung der Zukunft dringt der hellsichtige Prophetenblick. So macht man Geschichte, macht man Mythos, im besonderen Musikgeschichte der Gegenwart. Nur paßt sich in der Regel der rätselhafte Organismus des „sanctus spiritus" diesen Dezimalhistorikern nicht an. Er lebt und ist da, und hat in den meisten Fällen, wenigstens dort, wo es sich wirklich um Schöpfertum handelt, nicht die geringste Neigung, sich irgendwelchen Gesetzen anzupassen, die ihm von außen aufgezwungen werden sollen. Zumal der fünfzigste Geburtstag pflegt selten ein Abschluß nach irgend einer Richtung zu sein. Wenn nun trotzdem hier von einem schöpferischen Musiker unserer Tage, der bald fünfzig Lebensjahre hinter sich hat, gesprochen werden soll, so soll jetzt einmal nicht kritisch und analytisch gewürdigt werden, aus dem Gefühl heraus, daß es einfach noch nicht Zeit dazu ist; andererseits soll dieser Tag, der ja wenigstens im bürgerlichen Sinne ein Festtag ist, als Gelegenheit, und nicht mehr, dienen, von dem beispielhaften Leben und Schaffen von Richard Wetz zu sprechen, weil der Verfasser dieser Zeilen der Meinung ist, daß der Name Wetz eine vollere Resonanz verdient, als sie ihm bislang zur Verfügung stand. Es kann dem Verfasser durchaus nicht darauf ankommen, seine Meinung, die wie jede Meinung doch zum größeren Teile nur eine subjektive Möglichkeit darstellt, anderen Menschen aufzuzwingen, sondern lediglich auf das Werk dieses Mannes aufmerksam zu machen, zu seiner Mentalität hinzuleiten, und das weitere den Augen und Ohren des Lesers und Hörers zu überlassen.



Richard Wetz

Richard Wetz wurde am 26. Februar 1875 zu Gleiwitz in Oberschlesien geboren, in eine durch keinerlei musikalische Tradition belastete Familie. Seine Begeisterung für Musik „entbrannte" — ich zitiere sein eigenes Wort — im frühesten Kindesalter, ohne daß, trotz der offen zutage liegenden Begabung, etwas für ihre geregelte Entwicklung getan wurde. So musizierte und komponierte er in einer recht wilden und ungebärdigen Weise drauflos, wobei zwar keine großen und bedeutenden Kunstschöpfungen herauskamen, sondern allerlei Mißerfolge beim Besuche des humanistischen Gymnasiums seiner Vaterstadt, die wiederum schwere Kämpfe mit den Eltern zur Folge hatten. Doch trat schließlich in diesen unerquicklichen Verhältnissen eine Klärung ein, der der Siebzehnjährige seinen ersten planmäßigen Unterricht verdanken sollte. Der Zentralpunkt seines bisherigen musikalischen Lebenslaufes war das erstmalige Hören der g moll-Symphonie von Mozart gewesen. Dieses ungeheure Erlebnis lag bis dahin vor, ohne sich wegen der fehlenden theoretischen wie praktischen Basis in der rechten Weise auswirken zu können. In dieses Chaos der Kräfte brachte nun der vortreffliche Musikpädagoge Max Wiedemann die erste Ordnung, die sich auf Klavierspiel und Theorie bis zum doppelten Kontrapunkt erstreckte. Nach der Maturitätsprüfung bezog er als stud. jur. die Universität Leipzig, ohne sich aber irgend mit dieser Disziplin befreunden zu können. Er wagte den großen Schritt und wurde Musiker.

Der Beginn dieser Leipziger Zeit war ein sechswöchentlicher Besuch des Konservatoriums, das in seinem damaligen Zustande den noch recht welt- und kunstfremden jungen Musiker so grausam enttäuschte, daß er sich nach so kurzer Zeit schon dort verabschiedete und nun ohne Berater allein seinem guten Stern vertrauend, sich einen Privatlehrer suchte. Die Sehnsucht nach einer „Autorität" führte ihn zu dem Thomas-Kantor Gustav Schreck, der wieder eine große Enttäuschung wurde. Doch die naive Unbeirrbarkeit seines Glaubens sollte ihm nicht noch weitere Fehlschläge in seinem Studiengange bereiten. Er fand Richard Hoffmann, der ihn im Kontrapunkt, in der Formlehre und Instrumentation dreiviertel Jahre lang unterwies. Durch Zufall gelangte er zu einem Schüler Friedrich Kiels, zu Alfred Apel, bei dem er nun weiter arbeitete, während er den Unterricht bei Hoffmann aufgab. Bei ihm studierte er neben Klaviertechnik nochmals die ganze Harmonielehre und den Kontrapunkt für die Dauer eines Jahres, so daß er von Leipzig Abschied nehmen konnte in dem Gefühle, die Motive, d. h. die Technik, durchaus zu beherrschen. Neben diesen Studien im engeren Sinne des Wortes besuchte er eifrig Konzert und Oper. Den Göttern Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms reihte sich als neue Erlebniskraft das Werk Richard Wagners an. An der Universität wurden Vorlesungen über Psychologie, Philosophie, Naturwissenschaften und Literatur gehört.

Um den Uebergang zum selbständigen Arbeiten zu finden — es war in dieser ganzen Leipziger Zeit nur sehr wenig komponiert, und das Wenige alsbald verworfen —, ging er im Herbst 1899 auf Apels Rat nach München zu Ludwig Thuille, bei dem er die Lehre von der Fuge studierte.

Wenn diese Jahre auch fast nur der Ausbildung der Technik gedient hatten, so waren sie, da die Form ja nun einmal nicht vom Inhalte zu trennen ist, doch Jahre einer nach außen hin zwar wenig wirksamen, aber nach innen gesammelten und stillen Arbeit. Als ein nicht langes, aber im Erlebnis wie in der Erinnerung qualvolles Intermezzo folgte von 1900—1902 die Tätigkeit als Kapellmeister an den Theatern in Stralsund und Barmen. Er sagt selbst: „Ich war oft dem Ersticken nahe in der künstlerischen

Luft, die ich einatmen mußte". Versuche, in Bonn und Wiesbaden Fuß zu fassen, mißlangen. Es gelangen jedoch neben Liedern das „Chorlied aus Oedipus auf Kolonos", op. 31 und die auf Schopenhauerscher Weltanschauung errichtete Manuskriptoper „Judith", deren drei Akte auch in der Dichtung den Musiker zum Autor hatten.

Im Januar 1903 kehrte er nach Leipzig zurück, wo er in Stille nur seiner Arbeit lebend eine große Zahl Lieder, „Eine Kleistouvertüre", „Traumsommernacht" (für Frauenchor mit Orchester) op. 14 und „Das ewige Feuer" (ein Akt) zutage förderte.

Im Herbst 1906 verließ er Leipzig, um als Leiter des Musikvereins nach Erfurt zu gehen. Diese Stellung ermöglichte es ihm, im breitesten Maße auf das Erfurter Musikleben einzuwirken, indem er unermüdlich für die Meister, denen er sich verbunden fühlte, eintrat. Während seines zweiten Aufenthaltes in Leipzig hatte er sich gründlich mit dem Schaffen von Liszt, Hugo Wolf und vor allem von Anton Bruckner auseinandergesetzt, der für ihn etwa das wurde, was die IX. Symphonie Beethovens für Richard Wagner wurde, ein ganz großes Zentralerlebnis, das sich in durchgreifendstem Maße auswirken sollte. Das Erleben Bruckners führte ihn von einer anderen, neuen Seite zu Johann Sebastian Bach und Franz Schubert. Wetz selbst sagt: „Diese drei Meister bilden die Grundlage meines Schaffens, dessen Quellen aus Bezirken strömen, die ich nicht zu nennen vermag, die jedenfalls nichts mit meinem begrenzten eigenen Ich zu tun haben". Vom Jahre 1911—1913 leitete er als Gastdirigent den Musikverein zu Gotha; von 1913—1915 den Riedel-Verein in Leipzig. 1916 erfolgte die Berufung an die Staatliche Musikschule zu Weimar als Lehrer für Komposition, Musikgeschichte und Dirigieren. Seinen Wohnsitz hat er noch in Erfurt, wo er außer dem Musikverein auch noch die Leitung eines Madrigalchores übernahm, mit dem er vor allem die vorbachischen Meister durcharbeitet. Während seiner Erfurter Jahre hat er den Schatz seiner bisherigen Werke um manches neue vergrößert. Neben Liedern entstand der „Dritte Psalm" für Bariton, gemischten Chor und Orchester, „Vier geistliche a cappella-Chöre", deren Texte der hohen Messe entnommen sind, die „Romantischen Variationen über ein eigenes Thema", op. 42, eine Violinsonate, die Streichquartette in f moll und e moll und die I. Symphonie in c moll, die II. in A dur, die III. in B dur. Zurzeit arbeitet er an einem „Requiem" für Sopran und Bariton, gemischten Chor und Orchester, das in größtem Ausmaße angelegt ist. An literarischen Arbeiten veröffentlichte er eine Studie über Bruckner, eine Arbeit über Liszt sieht ihrer Veröffentlichung entgegen.

Der Raummangel verbietet eine ausführliche Darstellung der einzelnen Werke; und mit mehr oder weniger poetischen Auslegungen ist, zumal wenn die betreffenden Werke noch unbekannt sind, herzlich wenig getan. Es soll daher an dieser Stelle nur in ganz andeutungsweisen Zügen versucht werden zu zeigen, was das Charakteristikum der Kunst von Richard Wetz ist. Er sagt einmal: „Ich weiß nur das Eine: daß die Musik nichts zu schaffen hat mit der Welt der gegenständlichen Erscheinungen, mit begrifflichen Gedanken und äußeren Geschehnissen, daß sie nicht dazu da ist, die privaten Freuden oder Schmerzen des Menschen auszudrücken, sondern daß sie die unmißverständliche Sprache des Weltwillens ist, der aus abertausend Sternenaugen vom Himmel auf die Erde blickt, dessen nie ermüdende Kraft im Frühling den weiten Umkreis der schlummernden Natur mit neuer, hochaufschäumender Werdelust durchflutet, der das Meer donnern und die Nachtigall ihr süßes Lied schluchzen läßt. Dieser Todeslose hat den Musiker erwählt zu sagen, was denn das alles bedeutet: „Einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles!" Dem ist eigentlich wenig hinzuzusetzen. Weiter oben war schon von der Wahlverwandtschaft Wetzens mit Bach, Schubert und Bruckner die Rede; man vermißt hier nur den Namen Mozarts, der als letzter von den Romantikern es verstand, auch die Oper zu objektivieren. Wetz entfernt sich, je älter er wird, um so mehr von der Auffassung der Musik als einer subjektiven Ausdrucksmacht. Man denke an Wagner, an Strauß, um zu wissen, was ich meine. Die frühen Werke, vor allem auch die Lieder, haben ihren Grund zur Komposition, um ein Wort von Wetz selbst anzuwenden, darin eine Ausdrucksmöglichkeit zu schaffen für die „privaten Freuden und Schmerzen". Wenn auch da von Anfang an bei den persönlichsten Dingen die Form fast immer auf das strengste gewahrt bleibt, so ist es doch nicht immer Musik an sich, sondern Musik, die aus rein menschlichen, literarischen oder philosophischen Regionen kommt. Unter den Werken der letzten Jahre — es läßt sich das natürlich nicht abgrenzen — sucht man nach diesen Subjektivismen vergeblich. Es gibt Kritiker, die Wetz mit dem Wort Spätromantiker in Nachbarschaft zu Hans Pfitzner bringen, mit dem er höchstens die künstlerische wie menschliche Ehrlichkeit gemein hat, und ihn als nicht in unsere Zeit passend ablehnen. In unseren Tagen ist man ja wieder so weit, „Musik an sich" zu machen, also objektive Musik, ja es sieht manchmal fast so aus, als ob die Musik lediglich ein bloßes Formenspiel werden wolle. Doch glaube ich, daß derartige Extreme nicht weiter ins Gewicht fallen. Es gab ja auch vorher Uebertreibung nach der anderen Seite hin. Wetz schrieb aber die Werke, die wir heute meinen, wenn wir von dem *Musiker* Wetz reden, zu einer Zeit, als noch nicht in allen Gassen eine derartige Aesthetik gepredigt wurde. Daher das Wort Nietzsches am Beginn dieser Zeilen. Ein Symptom dieser Objektivation ist auch die Tatsache, daß Wetz, wie er einmal im Gespräch äußerte, gar nicht mehr das Bedürfnis habe, Lieder zu schreiben. Die Formen des Streichquartetts, der Symphonie „liegen" ihm jetzt viel näher. Wenn er noch Messechöre, ein „Requiem" schreibt, so sind da ja die Worte nicht mehr Worte, sondern eine allgemein feststehende Substanz. Sein Wesen liegt fest verankert in Tonika und Dominante. Ist es nicht am Ende gleich, ob jemand nur Dreiklänge schreibt oder überhaupt keine, wenn dabei nur Musik herauskommt? Und Musik kommt bei Wetz allerdings dabei heraus. Man sehe sich nur die untadelige Reinheit seiner Partituren an: da steht nicht eine Note, die nicht unbedingt innerlich mitgesungen wäre, ja gesungen, daher diese herrliche Polyphonie, der bezaubernde Klang, der niemals als Klang an sich ausgenützt wird, sondern stets zurücktritt hinter dem Melos, das sich unermeßlich ausbreitet.

Wie das Leben, so das Werk. Nach Anekdotenkram, romanhaften Episoden sucht man in dem Lebensgange von Richard Wetz vergeblich. Das Gewissen der Arbeit, mit dem ihm anvertrauten Pfunde recht zu wuchern, ist *das* Leitmotiv, das sein Leben beherrscht. Auch sein Werk ist von nebensächlichem Beiwerk frei. Es ist alles zu einer endgültigen Form geläutert, diese Form ist der Ausdruck für ein durchaus kosmisches Lebensgefühl. So zeigt sich uns jetzt das Bild des Meisters Wetz. Die Zukunft liegt in Dunkel. Doch glaube ich, wir dürfen getrost sein.

*

Bruckner-Not

Ein Beitrag zur Neuherausgabe der Bruckner-Partituren

Vor wenigen Jahren gedachte man des Todestages Bruckners; eben feierte man den 100. Geburtstag. Und bald wird der Meister verlagsfrei. Da wäre vor allem eine neue, wissenschaftliche Ausgabe der Partituren dringendes Bedürfnis. Wer die Werke einst für den Druck besorgte, ist unbekannt geblieben. Zwischen Handschriftlichem und Gedrucktem besteht hinsichtlich der Vortragszeichen keine Übereinstimmung. Rudolf Louis macht in seiner Lebensbeschreibung auch darauf aufmerksam,

daß der allzu gut gemeinte Freundesrat manchen Abstrich an Notenköpfen durchsetzte. Tatsache ist jedenfalls, daß der alte (und der neue) vierhändige Auszug weitere Abstriche an der gedruckten Partitur ohne Aufklärung bewerkstelligt. Die wissenschaftliche Forschung muß in alle diese Geschehnisse und Versäumnisse Klarheit bringen. Heute möchten wir nur in kurzen Worten die Anregung geben, daß sich die Wiedergabe, die doch wohl diesen Gedächtniswinter lebhafter einsetzt, an die Vorschriften oder Winke der Partitur (und der Auszüge) nicht sklavisch gebunden erachte.

Da sind immer wieder Kürzungszeichen angebracht, welche nicht bloß im gegebenen Falle der Bequemlichkeit hochwillkommen sind, sondern grundsätzlich zu weiteren, oft ganz unglaublichen Strichen führen, so daß ganze Abschnitte der dreiteiligen Sonatenform herausfallen. Erst in der Neunten, die geraume Zeit nach Bruckners Tod erschien, verzichtete ein geschärftes Verantwortlichkeitsgefühl bei der Herausgabe auf die unheilstiftenden Vi-de-Zeichen. Aber noch in der Achten müssen sich drei Sätze dieses schämige Mal gefallen lassen. Im ersten Satze wird die Zeit nach Sekunden, nicht Minuten, eingespart. Die Kürzung an dieser Stelle ist zugleich inhaltlich besonders bedenklich. Gefährdet wird dadurch der Eindruck der Wiederholung. Wirklich kann man gelegentlich die Meinung hören oder lesen, die Wiederholung beginne hier mit zweitem Thema. Der Wiedereintritt des Hauptthemas vollzieht sich unter dem Schutz und Schleier einer streng motivischen Umspielung; das Thema erscheint zart, in höherer Tonlage als der ursprünglichen. Nicht ganz wörtlich gleich, aber rhythmisch unverkennbar. Gestrichen ist die Entwicklung jenes umspielenden Gedankens. Wegfällt dabei nicht bloß die vom Formwillen geforderte Überleitung, sondern zugleich eine seelische Begründung jener zarten Wiederaufnahme des Hauptthemas: es drückt die Erleichterung aus, nach dem Stöhnen, nach dem Aufwallen der vorhergehenden acht Takte. Außerdem ist der Trompetenrhythmus dieser Takte eine unentbehrliche Entsprechung der ähnlichen Stelle in der Schlußsteigerung. An diesem Beispiele kann man sehen, wie eine ganze Reihe von Gründen, vor allem der Form, gegen die Beachtung der Kürzungszeichen spricht.

Ähnlich verhält sich die Sache im Adagio. Eine eigenartige Bewandtnis hat es mit dem Strich im Finale. Er stößt die zweite Gruppe aus der Wiederholung hinaus. Hört man den Verlauf ununterbrochen — wie man neulich in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Karl Leonhardt wundervolle Gelegenheit hatte —, so ist allerdings der Eindruck nicht so fraglos befriedigend, wie im Allegro. Das zweite Thema (Stradal hat es im zweihändigen Auszuge wiederhergestellt) erlahmt plötzlich bei E dur, und es folgt die Dominant nach c moll, mit dem Gefüge des dritten Themas. Hier wäre der Fall denkbar, daß Teile der Handschrift nicht bis zum Drucke gelangten. Denn abgesehen von anderen Bedenken fällt auf, daß das dritte Thema sofort mit einem zum Schlusse drängenden Orgelpunkte einsetzt. Nehmen wir an, es sei an jener Stelle einiges für den Druck widerraten worden, so hätte sich dann als natürliche Folge jener weitere Einschnitt angeboten, der 58 Takte herauswirft: denn der erste Eingriff führt leicht, nachdem etwas in Unordnung gebracht ist, zum zweiten. Es wäre der Mühe wert, festzustellen, in welcher Fassung sich die Uraufführung von 1892 bewegte.

Der langen Rede kurzer Sinn ist also, die vielen Kürzungszeichen nicht zu beachten und auch die Scherzoteile ganz zu wiederholen, weil gerade ihre Mittelteile so kostbar sind (Beispiel: die Fünfte!). Entweder macht man Bruckner freiwillig aus eigenem Antrieb und dann behandelt man ihn ehrfürchtig und streicht nicht. Oder dirigiert man ihn der Mode gehorchend: dann erwäge man, daß die Aufführung das Werk zur Kenntnis gibt und nicht schon dem Urteile unterwirft, das im Kürzen liegt. Noch eine zweite Erwägung fruchtet vielleicht besser: wenn ich Bruckner nicht leiden könnte, dann machte ich mir und andern den Spaß, durch ungekürzte Aufführung seine inneren Schwächen erkenntlich preiszugeben. Bosheit ist stärker als Pflichtermahnung.

Wir betonten eingangs, auch die Vortragszeichen der Partituren seien fragwürdig. Drei Fälle seien kurz erwähnt: die Brucknersche Steigerung, die Kräfte zur Steigung sammelt, verträgt höchst selten beschleunigtes Zeitmaß. Schon Beethoven erkannte, daß zum Crescendo viel mehr die Verlangsamung passe. Als ich kürzlich unter Leonhardt die Steigerung vor dem zweiten Höhepunkte (Es, Ces) des achten Adagios ohne rascheres Zeitmaß hörte, war ich erstaunt über die verstärkte Wirkung. Auch Oskar Lang weist in seinem neuesten Büchlein auf den Charakter der Brucknerschen Steigerung hin. Ebenso dringen Halm und Kurth auf Abschaffung des hetzenden Zeitmaßes.

Ein zweiter typischer Fall sind die vielen überflüssigen Rückungen des Zeitmaßes. Bruckner ist nun einmal nicht nervös. Wer Nervöses will, hört nicht auf ihn. Er hat kein Hin und Her, er weiß, was er will und wohin er will, und gerät nirgends ins Schwanken. In der Durchführung des Finales der Achten ist von es moll bis zu befestigtem G eine dreiteilige Steigerung, mit drei Bläsereinsätzen, mit zwei Vor- oder Zwischenspielen und einem kurzen Einschiebsel. Die Sachlage ist recht einfach. Ein Zweifel in der Auffassung sollte ausgeschlossen erscheinen. Nun sehe man aber die unruhigen Angaben der Partitur. Sie lassen tatsächlich eine natürliche Auffassung der musikalischen Dinge vermissen und zerren den Hörer hin und her, wo sein Blick stracks nach einer Richtung zielen sollte.

Selten ist ein dritter Fall: daß die Partitur ein „Ruhig" empfiehlt, wo die innere (keineswegs nervöse, sondern wohlgegründete) Erregung nichts weniger als „Ruhe" verträgt. Das ist der Befund im Wiederholungsteil des Schlußsatzes der Achten. Das erste Thema ist gesteigert worden; ein Beckenschlag bezeichnet die erste Höhe. Da klimmt's unheimlich von neuem aus tiefster Tiefe empor. Am Rande des Abgrundes ist Ruhe für den Wanderer wünschenswert, nicht aber für den, der den Abgrund seelisch erlebt. Wir dürfen hoffen, daß in all diese Fragen, die aufs engste mit der Formgebung Bruckners zusammenhängen, das bald erscheinende große Werk von Prof. Dr. Ernst Kurth in Bern neue Aufschlüsse bringen wird. Dr. *Karl Grunsky*.

Kurt Striegler: „Hand und Herz"

Oper in zwei Akten

Text frei nach Anzengrubers gleichnamigem Trauerspiele

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 9. Dezember 1924

Kurt *Striegler* hat seiner Oper ein wirksames Stück des bekannten Wiener Volkserziehers und meisterlichen Bühnentechnikers zugrunde gelegt. Mit großem Geschick schälte er den Kern der Handlung für sein Musikdrama heraus, ließ unbedeutende Nebenfiguren fallen und hielt sich doch im wesentlichen an die Worte Anzengrubers. Bis auf *ein* Motiv folgt er genau den vorgezeichneten Spuren. Die Schweizer Bäuerin Kathrein ist als junges Ding an einen Lumpen verheiratet worden, der sie um Haus und Hof brachte und sie dann verließ. Mühsam als Magd baut sich Kathrein ein neues Leben auf, an der Seite eines Mannes, den sie wahrhaft liebt. Da erscheint der Lump wieder auf der Bildfläche und fordert sein Recht. In ihrer Verzweiflung beichtet sie und der Seelsorger rät, Mann und Hof zu verlassen, damit die Zeit das ihre tue. Während sie geht, tötet der zweite Mann den ersten im Affekt und glaubt damit sich und sein Weib befreit zu haben. Da kommt die Kunde, daß Kathrein vom Felsen abgestürzt

sei. Also umsonst der Mord! Bei Striegler tut Kathrein den Todessprung aus Überlegung, während Anzengruber seine Heldin verunglücken läßt.

Kurt Striegler schuf eine *Parlando-Oper* und verzichtete, wie Richard Strauß in seinem „Intermezzo" auf Einzelnummern, Ensemblesätze und den Chor. Ideen liegen eben in der Luft, denn „Hand und Herz" wurde bereits vor Jahresfrist von der Dresdner Staatsoper erworben. Der Komponist zeigt sich in dieser Oper als hochbegabter Musikdramatiker, seine Oper ist mehr als eine Talentprobe. Natürlich kann er noch nicht allenthalben von der Luft frei werden, die ihn als Operndirigenten täglich umgibt. Der tonsprachliche Ausdruck folgt den Textworten und dem zwischen den Zeilen liegenden Drum und Dran mit Treue und Wahrhaftigkeit, die musikalische Diktion fließt ungezwungen. Selbstzucht und Selbstentäußerung verrät sein Abstandnehmen vom Zusammensingen, gerade für ihn, den Mann der klangschönen Vokalpolyphonie (Es dur-Messe, Lobgesang u. a. m.), keine leichte Aufgabe. Manch einer wäre hier an seiner Stelle in Sentimentalität verfallen und hätte in weichen Harmonien geschwelgt. Beispielsweise die Schlußszene des 1. Aktes fordert zu einem dramatischen Terzett zwischen den Hauptbeteiligten geradezu heraus. Nur in den *Zwischenspielen* wird Striegler breiter und redseliger als notwendig. Hier sitzt ihm auch der Operndirigent im Nacken mit veristischem Einschlag. Dafür entschädigen wieder weite Strecken klarer, melodischer Linienführung, die den durchgebildeten Tondichter kennzeichnen. Ein Vorzug der Partitur ist ihre Ehrlichkeit, nicht über den Stoff und seine Umwelt hinauszuwachsen. Dabei sind die poetischen Momente der Dichtung voll erfaßt und lebendig gestaltet. So die Beichtszene, in der Kathrein einen Ausweg aus ihrer Seelennot zu finden hofft. Welch starker Eindruck an der Stelle, da ihr (wortloses) Glücksgefühl erwacht, bei der Schilderung der ungetrübt verflossenen Jahre! Zugleich ein Meisterstück der Darstellungskunst *Eva Plaschkes*. Die Hauptfiguren sind textlich und musikalisch scharf umrissen, auch die Episoden weisen eine frisch hingeworfene Zeichnung auf. Nur bei den Zwischenspielen sind *Kürzungen* zu empfehlen.

Die *Aufführung* unter der sorgsamen Leitung des *Komponisten* war mit ersten Kräften besetzt und in ihrer Wirkung geschlossen, dank der ausgezeichneten Spielleitung Alois Moras. Man erkannte die Bemühungen, dem Stile Anzengrubers nahezukommen. Das *Ehepaar Plaschke* ist an erster Stelle zu nennen. *Sie* als die selig unselige Kathrein, *er* als der ernste, gutherzige Mann, dem das Schicksal den Todesstoß versetzt. *Vogelstrom* war als verschlagener, trunksüchtiger Vagabund ein ebenso meisterlicher Gegenspieler, der seinen Vorteil jenseits vom Guten sucht. Auch für die Nebenrollen waren geeignete Kräfte gewählt; besonders *Jank-Hoffmann* gelang es, den Pater mild und versöhnlich zu gestalten. Prächtige Berglandschaften und stimmungsvolle Innenräume hatten *Hasait* und *Pälz* geschaffen. Der Beifall setzte schon nach dem 1. Akte (2 Bilder) lebhaft ein, verstärkte sich aber nach dem 2. Akte (2 Bilder) zu *allgemeiner Anerkennung* für die Hauptbeteiligten, vor allem für den *Komponisten*. Damit war ein großer Erfolg entschieden. Auf Kurt Striegler als Musikdramatiker darf man Hoffnungen für die Zukunft setzen. Prof. *H. Platzbecker*.

*

Franz Schreker: „Der Schatzgräber"

Erstaufführung am Stadttheater Augsburg

Die endlich zur Tat gewordene „Schatzgräber"-Aufführung bedeutet ohne Zweifel den Höhepunkt unserer bisherigen Opernleistungen. Der Regie Dr. *Otto Erhardts* a. G. ist eine fast restlose geistige Durchdringung der romantisch symbolistischen Bühnengeschehnisse und ihre restlose Darstellung nachzurühmen. Die künstlerische Förderung, die ihm das hiesige Opernpersonal zu danken hat, wird am ersichtlichsten aus der Feststellung, daß Leistungen wie die *Hans Böhms* als Narr, *Fritz Willroth-Schwenks* als Elis und *Gernot Burrows* als König beinahe untadelig zu nennen sind, gleichwie die Massenregie überraschende Gliederung aufwies. Selbst die Leistung *Stella Dornfests* als Els, zu deren vergleichender Wertung ein glänzendes Gastspiel der *Frau Schreker* reizt, darf als überraschend gut gelobt werden. Die Bühnenbilder nach neuen Entwürfen *L. Sieverts* (Frankfurt) bedeuten einen Triumph der Farbe und mit wenigen Ausnahmen einen letzten Ausdruck der Musik. Diese selbst fand in Kapellmeister *Joseph Bach* einen überaus sicheren Dolmetscher, der der Partitur an Klangsinn und dramatischer Gestaltung kaum etwas schuldig blieb. Daß er ihre formale Gliederung noch nicht mit schlagender Deutlichkeit zu betonen vermochte, soll die ihm und dem der neuartigen Aufgabe begeistert hingegebenen Orchester gebührende Anerkennung nicht schmälern. *L. U.*

*

Siegfried Wagner-Tage in Erfurt

Siegfried Wagner ist viel Unrecht geschehen. Der Schatten seines großen Vaters wurde ohne Unterlaß gegen ihn ausgespielt. Freilich nicht ganz ohne seine Schuld. Er vermochte sich in keinem seiner zahlreichen Werke ganz aus dem musikalischen Vorstellungskreis des Ringes der Nibelungen zu lösen und gar oft erschien seine Technik nur als wenig gelungene Nachahmung der seines Vaters.

Über diesen Mängeln aber vergaßen die meisten Beurteiler seiner Werke anzuerkennen, daß ihm dennoch schöpferische Eigenkraft von nicht alltäglicher Bedeutung innewohnt. Sie tritt aber nur dort zutage, wo die zwei Momente auftauchen, die den Kern des deutschen Märchens bilden: Herzenseinfalt und spukhaftes Geschehen. Diese beiden gegensätzlichen Motive erwecken in dem Musiker Siegfried den Tondichter. Das ist aber auch der Grund, warum seiner Natur symphonisches Schaffen, und handle es sich selbst um symphonische Dichtungen nach dem Muster seines Großvaters Liszt, fernzuliegen scheint.

Wir hörten es in Erfurt. Ein von Siegfried Wagner geleitetes Festkonzert brachte das Vorspiel zu seiner Oper „Der Friedensengel", ein in ewigem $^8/_8$-Takt dahinfließendes, ohne die szenische Erwartung sehr wenig genußreiches Stück, das an ein instrumentiertes Orgelpräludium mahnt, ein Konzertstück für Flöte und kleines Orchester, das weder besondere Erfindung noch auch Ausnützung des spezifisch Flötenmäßigen zeigt, und eine kürzlich bei Max Brockhaus erschienene, symphonische Dichtung „Glück". Sie steht wesentlich höher als die beiden vorgenannten Werke, ist aber thematisch und rhythmisch uninteressant. Die Variationenform hat Wagner darin mit Glück verwertet.

Ganz anders sein musikalisches Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld". Ist auch die Exposition etwas verworren und der dritte Akt aus dem Rahmen fallend, so weiß der zweite doch sowohl dichterisch wie musikalisch tiefe Wirkungen auszulösen und zeigt Wagners Begabung für poetische Schilderung märchenhaften Geschehens im besten Lichte. Glanzpunkte der Dichtung wie der Partitur sind die Szenen des Katerlieschen mit dem Tode und dem Königsohn sowie die Szene des Frieder mit des Teufels Großmutter und dem Teufel selbst, bei dessen Zähmung freilich die Zauberflöte herhalten muß. Entschließt sich Siegfried Wagner, den endlosen dritten Akt im Sinne einer klaren und unverkünstelten Entwirrung des Knotens umzuarbeiten, so kann dieses Werk, trotzdem es zuviel bietet, gleich Humperdincks „Hänsel und Gretel" ein Repertoirestück der deutschen Bühnen werden.

Im Konzert und bei der zweiten Aufführung seiner Oper war Siegfried Wagner ein wenig temperamentvoller Ausdeuter seiner

und der Werke seines Vaters, von denen das Siegfried-Idyll und die Vorspiele zum Holländer und den Meistersingern zur Aufführung gelangten. Bei der Erstaufführung der Oper zeichneten sich Kapellmeister *Hans Kracht*, Spielleiter Dr. *Schüler*, Frl. Clahes und die Herren Heyer, Immendorf und Podehl besonders aus, während manche Nebenrollen unter ungenügender Besetzung litten. *Robert Hernried.*

MUSIKBRIEFE

Aachen. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe läßt uns in diesem Jahre mehr als sonst in den Spiegel der Jetztzeit auf musikalischem Gebiete schauen. Von den Modernen bannte die „Böcklin-Suite" bereits den Reger-Schreck. „Das Lied von der Erde" von Mahler brachte uns die statuenhafte schöne Altstimme der Durigo. Hans Gáls „Symphonische Phantasie" klang, vom „letzten Schrei" der Musikmode unberührt, sympathisch. Herzliche Aufnahme fand auch „Hyperion" von Richard Wetz. Probleme neuzeitiger Art gab es ja da auch wenige zu lösen. Das größte Ereignis war jedenfalls Braunfels' „Te deum" mit Merz-Tunner und Fritz Krauß (München) als Solisten. Besonders zu rühmen war die Größe und Vielseitigkeit des übermenschlichen Ausdrucksvermögens des städtischen Gesangvereins. Aber auch die Meister, die längst Gemeingut geworden sind, gehen nicht leer aus. Dank der unentwegten Wirksamkeit Dr. Raabes gehört zu diesen Meistern auch Bruckner. Es steht wohl einzig da, daß „alle Neun" dieses modernen Mystikers und dazu das Streichquintett durch das Aachener Streichquartett zur Aufführung in diesem Winter gelangen. Die Erste, Neunte und Dritte ist für die einmütige Bruckner-Gemeinde bereits zum Erlebnis geworden. Ein Löwe-Abend trug Julius v. Raatz-Brockmann von Erfolg zu Erfolg. Emanuel Feuermann mit dem Cellokonzert von Dvorak und die junge Geigerin Grete Eweler (Krefeld) mit Glazounows a moll-Violinkonzert vervollständigen das rege Bild Aachener Konzertlebens. Da Prof. Dr. Raabe seine Wirksamkeit innerhalb der städtischen Konzerte nicht erschöpft sieht, gibt er noch Vorlesungen über Musik an der Technischen Hochschule und den Schülern der höheren Lehranstalten, der Neuordnung der Musikpflege vorauseilend, instruktive Vorführungen im Konzertsaale. Unter dem Intendanten Maurenbrecher und dem Ersten Kapellmeister Karl Elmendorff hat die Oper endlich das Schauspiel überflügelt. Daß die alten Werke Fra Diavolo von Auber und Hans Heiling von Marschner noch lebenskräftig sind, bewies der nachhaltige Erfolg dieser beiden Neueinstudierungen. Die Erstaufführung der Ariadne auf Naxos von Richard Strauß war die höchste künstlerische Leistung der Aachener Bühne. Die zündenden, glitzernden Klangeffekte des Orchesters ließ Elmendorff wie ein erfrischender Sprühregen auf die Zuhörer herabrieseln. Die psychologische Entwicklung der symbolischen Verwandlung wurde durch Paula Weisweiler und Kurt Galen zu einem Meisterstück. Martha Mirns als Zerbinetta hatte die Läufertechnik recht klar ausgebildet. Die Szenerie war von Reinhold Ockel mit wenigen aber wirksamen Mitteln stilgerecht aufgebaut. *A. Schiffer.*

*

Dresden. Das Bach-Jahr des Römhildchores, mit dem Musikdirektor Richard Fricke in einer langen Reihe von Veranstaltungen selten gehörte Werke aus dem Kreise Johann Sebastians zur Aufführung bringt, gipfelte im letzten Konzert in der Martin-Luther-Kirche. Hier wurden auch Schöpfungen weniger bekannter Vertreter der ausgedehnten Kantoren- und Organistenfamilie geboten, so u. a. Sopran- und Altarien von Joh. Ernst Bach (1722—1777) und ein „Kyrie" von Joh. Nic. Bach (1669 bis 1753). Zu den tiefsten Eindrücken des Abends zählte die Wiedergabe der beiden Choräle „O, wie selig" und „Ach, Herr, vergib all unsre Schuld" von Joh. Seb. Bach und die der Kantate Nr. 127, deren Stimmen zu diesem Zwecke erst gedruckt werden mußten. Musikdirektor Fricke hütet mit stilkundiger Hand das künstlerische Erbe Albert Römhilds. — Kapellmeister Kurt Striegler brachte in einem vom Bühnenvolksbund in der Frauenkirche veranstalteten Konzert drei Werke zur erfolgreichen Uraufführung: einen Lobgesang für sechsstimmigen Knabenchor (aus der Kuppel), ein von Artur Zenker (Cello) mit Beseelung gespieltes „Gebet" und eine formschöne, von gegensätzlichem Klangreichtum erfüllte Vokalmesse (mit Einzelstimmen), Schöpfungen, deren Hauptvorzug die straffe Fassung ist. Bei der Messe zeichneten sich Symphoniechor und Lehrergesangverein und namhafte Solisten der Staatsoper aus. — Für Roland Bocquet als Klavierkomponisten trat der junge aufstrebende Pianist Schaufuß-Bonini mit seinem starken Können ein. Bocquet ist einer der frühesten Vertreter der impressionistischen Richtung; besonders seine Lieder überraschten schon vor Jahren durch Zeichnung und Farbe. Die knappen Stimmungsbilder für Klavier (Ballade, Souvenir, Präludium usw.) zeigen die gleichen Vorzüge. Verstünde es Bocquet, sich mit Pomp in Szene zu setzen, wäre sein Name längst allgemein bekannt. *H. Pl.*

*

Essen. Im Mittelpunkt der drei bisher stattgefundenen Hauptkonzerte des Musikvereins stand die Wiedergabe des Schumann-Byronschen Manfred unter Max Fiedler, dem geistesgegenwärtigen Beherrscher dieses romantischen Stilgemischs. So viel musikalische Schönheiten und unverwelkliche Gedankentiefen das Werk in sich einschließt, die Kombination von Melodramatik, Chor-, Sologesang und orchestraler Stimmungsmalerei hat heute keinen zwingenden Kurswert mehr, gehört zu den festlichen Glanzpunkten einer verklungenen Epoche. Einzig die überragende Persönlichkeit Ludwig Wüllners läßt noch jenen erhabenen Zauber feierlicher Weltentrückung aufleuchten. Heinrich Kaminskis fesselndes Concerto grosso, vor zwei Jahren auf dem Kasseler Tonkünstlerfest beifällig aufgenommen, wurde vorher gar zu breit und zerklüftet ausgelegt. Im ersten Konzert spielte Alma Moodie das ihr gewidmete neue Violinkonzert in h moll von Pfitzner, wobei sich das Essener Orchester ganz gut mit der reinblütigen Eigenart dieser innig versponnenen Harmonik und selbständigen Melodik des symphonisch angelegten Werkes abfand. Das dritte Konzert bestritt Eduard Erdmann in einem Solistenabend. Bewundernswert wie dieser Neutöner stärksten Fortschritts Bach und Beethoven in außerordentlicher Einfühlsamkeit gerecht wird. Ein Meisterstück slawischer Stimmungsmalerei wurden unter seinen Händen Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung", und mit pointillistischer Schilderungstechnik spielte er des Norden Carl Nielsen wechselreiche Suite (45). — In den Kammermusikabenden des Musikvereins brachte das Wendling-Quartett Reger (fis moll), Beethoven (e moll) und eines der sechs Streichquartette von Dittersdorf und das Kammermusiktrio (Fiedler, Kosmann, Bühling) neben Reger und Beethoven erstmalig eine Cellosonate von Max Fiedler zu Gehör, die jedoch nicht das Maß harmlos fröhlicher Musikantenarbeit überschritt. — In den städtischen Symphoniekonzerten (Leiter Musikdirektor Max Fiedler) gelangten Bruckners Neunte und Brahms' Zweite, daneben Smetanas symphonische Dichtung „Die Moldau", Reineckes Vorspiel zur Oper „König Manfred", Respighis „Die Brunnen Roms" und eine nicht sehr physiognomiestarke Komposition des Krefelders Rudolf Mengelberg (von ihm selbst dirigiert) „Symphonische Elegie" zur Wiedergabe. Walter Gieseking setzte sich unbegreiflicherweise für ein Klavierkonzert (in C dur) des 1887 geborenen Generalmusikdirektors Dr. Julius Kopsch ein. Der Klaviertitane im flüssigen Spiel mit einer rückenmarksarmen Pygmäenmusik — wahrlich ein unfreiwilliges Satirspiel, dem er allerdings nachher überwältigend stark herausgemeißelt Bachs Variationen und Fuge (Reger-Bearbeitung) unter begeistertem Beifall folgen ließ. — Von den zahlreichen Solistenkonzerten sei nur der Liederabend des in vorderster Reihe der vollendeten Tongestalter Deutschlands stehenden, hochkultivierten Heinrich Rehkemper mit Richard Strauß am Flügel erwähnt. — Die Essener Oper versucht unter ihrem neuen Dirigenten Felix Wolfes einen langsamen Aufstieg. Nach den vielversprechenden Aufführungen der neuinszenierten „Zauberflöte" und „Aida" kam Pfitzners „Armer Heinrich" als verspätete Essener Erstaufführung heraus, von Felix Wolfes mit starkem Gelingen unternommen und mitreißend inspiriert, vom Spielleiter Alexander Schumm szenisch und spielerisch weitmöglich verlebendigt, belegte damit wieder einmal die hohe musikalische Leistungsfähigkeit des Orchesters und des Personalapparates, und unterstrich damit den ältesten Theatergrundsatz: auf die Führung kommt es zuerst an. — In einer vorausgehenden Morgenfeier hielt der Hallenser Musikhistoriker Hans Joachim Moser als berufener Bahnbrecher einen Vortrag über Pfitzner und gab mit der ihm eigenen, nicht zu übertreffenden Musikalität — mit der er kurz darauf auch im Folkwang-Museumsverein durch Gesangsvorträge aus der Zeit des Barock in die musterhaft klaren Stilgebilde der damaligen Liedmeister eindrang — 10 Lieder als lebendige Kostproben Pfitznerschen Schaffens. *Rolf Cunz.*

*

Halle a. S. Hier fand Mitte November eine Musikpädagogische Woche statt, welche von nah und fern reich besucht war und viel schöne und starke Anregungen brachte. Die Veranstaltungen gingen von dem Gedanken aus, daß eine Reform der Musik-

erziehung im Geiste der Jugend unumgänglich nötig sei und wollten gangbare, Erfolg versprechende Wege dafür zeigen. Das Musikleben der Gegenwart mit seinen vielfältigen Erscheinungsformen fordert eine Erweiterung und Vertiefung des üblichen Schulgesangsunterrichtes zu einem Schulmusikunterricht. Es kommt darauf an, eine Erziehung zur musikalischen Aktivität, zur planmäßigen Ausbildung des schöpferisch-musikalischen Wahrnehmungsvermögens, zur Veredlung des musikalischen Geschmacks und zur Entwicklung des hierauf beruhenden Urteils anzustreben. Auf der Tagesordnung standen Vorträge über „Gesang als schöpferisches Erleben" (der bekannte Gesangspädagoge H. Frankenberger aus Nürnberg), „Die musikalische Erziehung in der Arbeitsschule" (Lehrer R. Doell, Halle), „Die didaktischen Grundlagen der Lehre vom Tonwort und die Bedeutung des Tonwortes" (Seminarstudienrat Dr. Frank Bennedik, Halberstadt), „Melodie und Erziehung und das Wunder der Melodie" (Prof. Fritz Jöde, Berlin). Besonderes Interesse erregte die Lehre von dem Tonwort des Prof. Dr. Karl Eitz, welche seltsamerweise in Preußen bisher durch die rigorose Allgewalt eines einzelnen Menschen verboten war (!) und sich jetzt in ungeahnter Weise ausbreitet. Ihre Vorteile für den Gesangsunterricht in der Volksschule springen direkt in die Augen, und zweifelsohne gehört der Eitzschen Tonwortmethode die Zukunft. Hier liegen Möglichkeiten für die Förderung unserer musikalischen Volkskultur, wie sie noch gar nicht abzusehen sind und wie sie sicher auch der Schöpfer des Systems kaum geahnt hat. Die Funktion des Tonnamens in ihrer Wichtigkeit für die Ausbildung des musikalischen Denkens steht im Vordergrunde der Methode. Die Probe auf das Exempel erbrachte eine Mädchenklasse aus dem Dorfe Harsleben bei Halberstadt (Leitung: Lehrer A. Strube). Die Leistungen dieser Mädchen im Transponieren, Absingen, Modulieren usw. waren ganz überraschende. Als Uebergang zur Kunst bot die Musikpädagogische Woche eine Vorführung in „Rhythmischer Gymnastik und Gehörbildung" nach der Methode der Hellerauer Schule Jaques-Dalcroze durch Hedwig Nottebohm und ihre Schülerinnen. Vieles von dieser Methode könnte ohne weiteres in den Gesangsunterricht der Volksschule herübergenommen werden. Schließlich fand ein Jugendkonzert statt, das erste für Halle, dargeboten von Generalmusikdirektor Erich Band und einigen Bläsern des städt. Orchesters, sowie von der Hallischen Madrigalvereinigung (Leitung: Dr. H. Kleemann). Die Leistungen dieser Vereinigung standen aber leider nicht auf der Höhe, welche man gerade für ein Jugendkonzert fordern muß. *P. Kl.*

*

Leipzig. Die Oper, die seit dem Wirken des Generalmusikdirektors G. Brecher und des Operndirektors Walter Brügmann in Jahresfrist wieder zu einer der beachtlichsten Institutionen des Reiches geworden ist, feierte den Cornelius-Gedenktag durch eine Neueinstudierung des „Barbier von Bagdad". Maßgebend war die Mottlsche Bearbeitung, die indessen durch die Einrichtung der beiden verantwortlichen Leiter ein neues Gesicht bekam. Die echt orientalisch inszenierte Komödie (mit Bühnenbildern von Aravantinos) konnte die Nützlichkeit einer immer mehr klangschwelgerischen Instrumentation in der sensiblen Behandlung Brechers gar wohl erweisen. Wesentlich war die Sichtbarmachung der Straßenvorgänge im 2. Akt und die humorvolle Flucht Nurredins über orientalische Polster, mit der der 1. Akt unter Verzicht auf die Schlußszene sehr glücklich abschloß. Das Hauptverdienst an der sehr gelungenen Darstellung hatten der stimmberühmte Walter Soomer als Barbier und die junge, talentvolle Ilse Kögel als Margiana. — Das Gewandhaus, betrübt über Furtwänglers winterliche Amerikareise zu Foyerscherzen (die aus dem „u" des fortgereisten Mannes ein „o" machen) aufgelegt, bereitete dennoch dem Gastdirigenten Bruno Walter eine sehr herzliche Aufnahme. Seine grundehrliche Art musikalischer Ausdeutung gestaltete die Phantastische Symphonie von Berlioz, der gewiß noch die Kinderkrankheiten programmatisch-dramatischer Symphonik anhaften, zu einer faszinierenden Klangdichtung — unter Verzicht auf jeden äußerlichen Effekt der Instrumentation und der Zeichengebung. — Die Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik versuchte an einem ihrer bedeutungsvollen Abende Philipp Jarnach als gewichtige musikalische Persönlichkeit zu präsentieren, was übereilt erscheint. Nach erfolgreichen Frühwerken (Flötensonatine, Lieder, denen noch der Impressionismus französischer Schulung anhaftet) wurde eine Klaviersonatine uraufgeführt, die sich in Erschließung neuer Klavier-Klangbarkeiten durch Verknüpfung spröder Linien verliert. Das Interesse an der verdienstvollen Vereinigung hat merklich nachgelassen. — Das Konservatorium, in prächtigem Gedeihen unter Max Pauers kraftvoller künstlerischer Leitung, bietet den Musikfreunden neuerdings „Hausmusiken", die von den ausübenden Künstlern des Lehrkörpers bestritten wurden. Den Reigen eröffnete Max Pauer selbst, dessen Abende poesievollen Schumann-Spiels und abgeklärter Beethoven-Auslegung dem Leipziger Konzertleben bereits eine neue Note verliehen. — Die Philharmonische Gesellschaft hat nun die Verpflichtungen kleinerer Konzertvereinigungen mit übernommen und präsentierte im 2. Konzert das bereicherte Leipziger Symphonieorchester unter Heinrich Laber a. G. zwar noch nicht als restlos befriedigenden einheitlichen Klangkörper, aber man bot verständiges Beethoven-Spiel und korrekte ältere Werke. Telemaque Lambrino mit seinem mehr auf Eleganz und kokette Virtuosität eingestellten Klavierspiel vermochte Beethovens Es dur-Konzert nicht zu erschöpfen. — Die Thomaner sind unlängst von einer triumphreichen Nordlandreise zurückgekehrt; sie hatten im letzten Gewandhauskonzert mit der „Deutschen Singmesse" von Joseph Haas, einem teils weihevollen, teils frischen a cappella-Werk von beinahe instrumentalen Anforderungen, unter Karl Straube außerordentlichen Erfolg. *A. Baresel.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Aachen. Aus der Fülle der Erstaufführungen im Dezember seien erwähnt: „Das Lied von der Erde" von Skrjabin, das über einen Achtungserfolg nicht hinauskam. Bohnke (Berlin) dirigierte selbst sein Violinkonzert. Formal nach Art der Lisztschen Klavierkonzerte verrät es im Melos und in der Kompositionstechnik den feinen Geist des Musikers. Kulenkampff-Post spielte es mit fabelhaftem Erfolg. Die 23jährige Jenufa v. Janacek ist seit der Erstaufführung mit dauerndem Erfolg dem Spielplan einverleibt. Nach Köln ist Aachen die einzige Stadt, die das Werk in Westdeutschland bisher auf die Bühne brachte. Mehr als die tatsächlichen Vorgänge des Dramas fesselt das rein Seelische, das die Musik den einzelnen Gestalten mitgibt. Der realistischen und naturalistischen Charakteristik des Dramas gibt Janacek eine geistige und gefühlsmäßige Darstellung. Unter den Solistenkonzerten stand der Klavierabend Walter Rummels obenan. *A. Schiffer.*

*

Bremen. In der Philharmonie hörten wir eine dem Vorwurf sehr gerecht werdende „Symphonische Elegie" von Rudolf Mengelberg zum ersten Male. In Anwesenheit des Komponisten wurde das Werk freundlich aufgenommen. Das symphonisch aufgesetzte Violinkonzert op. 11 von Emil Bohnke unter dessen Leitung, ebenfalls zum ersten Male, hatte nur geteilten Erfolg, der außerdem wohl mehr dem glänzenden Geiger Kulenkampff-Post galt. — Im Weihnachtsoratorium entzückten uns der Tenor A. Wilde und besonders Maria Philippi. — Die Oper brachte eine herrliche „Ring"-Aufführung mit Helene Wildbrunn als Gast. Eine Neuheit war die Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" von H. H. Wetzler unter Leitung des Komponisten. Gute Stimmungsmusik, gar nicht so „modern", aber die Ouvertüre ist zu lang mit den ermüdenden Wiederholungen. Tannhäuser sahen wir in der Pariser Bearbeitung, die nicht den ganzen Beifall gefunden. Die Oper verliert durch die spätere Ueberarbeitung und Hinzufügung den ihr eigenen Schwung. Von namhaften Solisten erfreuten uns das Klinger-Quartett, Chop-Groenevelt, die uns mit dem Orchideengarten von W. Neumann bekannt macht, und Josef Pembaur besonders mit Mozart (A dur-Sonate) und Chopin (Nocturne Des dur). *Heinz Bergmann.*

*

Chemnitz. Unser Konzertleben leidet einerseits durch die Ueberlastung des städtischen Orchesters im Theater und andererseits durch mangelnde Unterstützung durch das Publikum. Trotzdem wetteifern städt. Kapelle, Konzertdirektionen und Vereine in der Förderung öffentlicher Musikpflege. Die städt. Kapelle unter Generalmusikdirektor Malata ehrte Bruckner mit einer würdigen Aufführung seiner VII. Symphonie (E), R. Strauß mit dem „Heldenleben". Beider Meister gedachte Prof. Mayerhoff mit dem Lehrergesangverein durch die Aufführung des Männerchores „Helgoland", des 150. Psalm Bruckners und des „Bardengesanges" von Strauß. Ein städtisches Symphoniekonzert brachte Hermann Zilchers II. Symphonie (f), dessen erster Satz durch seine Formschönheit und thematische Logik die beiden andern übertrifft. Der Orchesterverein „Philharmonie", der sich zumeist aus Musikliebhabern zusammensetzt, hat in Ph. Werner einen befähigten Leiter gefunden. In seinem Beethovenabend bereitete Max Pauer mit dem Klavierkonzert in G einen ungetrübten Genuß. Seit mehr als zwei Jahren war dies das erste Klavierkonzert, das uns Chemnitzern mit Orchester geboten wurde. Die Kammermusik der städtischen Vereinigung liegt infolge Umbaues unseres Schauspielhauses brach. Sie erlitt auch

Einbuße, da sich für vier Anrechtskonzerte, die Eugen Richter wie alljährlich mit dem Leipziger Quartett veranstalten wollte, nicht genug Teilnehmer fanden. Dafür gab's andere Lichtblicke. *W. R.*

*

Hamburg. *Conrad Ansorge* spielte unter Dr. *Karl Muck* in der Philharmonie zu Hamburg sein Klavierkonzert op. 28, ein dreisätziges Werk mit fest umrissenen Themen in den Außenteilen und meditierendem Adagio inmitten. Beziehungen zu den Problemen der neuesten Musiksprache aller Länder fehlen, dafür ist in dem ganzen knapp geformten Bau die Eigenart des in sich gekehrten Poeten zu spüren, dem man, als Repräsentant einer Klavierepoche, zu Anfang des Jahrhunderts seiner Kompositionen wegen eine Gemeinde (Ansorge-Verein) zusammenrief. Klavieristisch in den von Liszt und Brahms erweckten Farben gehalten, mit einem gewissen orchestralen Pomp wirkte das Konzert, durch Ansorge in schönstem Einverständnis mit Dirigent und Orchester dargelegt, als würdige Bereicherung einer heute nicht eben ergiebigen Literaturgruppe. *E. W.-M.*

*

Jena. Der Komponist Heinrich Funk in Jena veranstaltete einen eigenen Kompositionsabend, in dem Gertrud Gabriel (Dresden) mit durchschlagendem Erfolg seine Lieder sang. Funks Schaffen trägt zwar durchaus modernes Gepräge, ist aber frei von jeder Künstelei. Zu den beiden Liederzyklen, deren z. T. stark pessimistische Lebensphilosophie wesensechten Ausdruck findet, stand in wirkungsvollem Gegensatz ein Kreis ausgesprochener lustiger Lieder. Auch hier ist das Ursprüngliche des musikalischen Empfindens hervorzuheben, das übermütige Lieder wie Bierbaums „Maikater" mit sonnigem Humor erfaßt. *A. R.*

*

Madrid. Es ist kaum glaubhaft, daß die spanische Hauptstadt mit „Cosi fan tutte" (in italienischer Sprache) zum erstenmal die Aufführung einer Mozart-Oper erlebte. Das Verdienst gehört der sehr regen Musikgesellschaft „Cultura Musical". Allerdings wäre die Einführung Mozarts als Dramatiker auf bessere Art und Weise erwünscht gewesen. Das Werk wurde durch unzählige Striche zerpflückt und der Darbietung fehlte jegliche Einheitlichkeit. Der spanische Kapellmeister Arbos vermochte nicht, trotz dem ausgezeichneten Orchestermaterial, die Herrlichkeiten des Werkes ans Licht zu führen. Das Ensemble bestand mit einer Ausnahme aus Ausländern, unter denen zwei deutsche Kräfte namentlich in stilistischer Hinsicht hervorragten. Die vielseitige Charlotte Dahmen schuf in der Fiordiligi eine Glanzleistung. Der Adel und die Sicherheit in Geste und Gesang waren erfüllt von allen Regungen Mozartscher Schönheiten, Isabel Petersdorf gestaltete die Despina, dank ihrer schönen Stimme, mit köstlicher und diskreter Frische. *E. L.*

*

Tetschen a. d. Elbe (Deutschböhmen). Der Tetschener Gesangverein brachte unter der Leitung Fritz Werners anläßlich eines Schubert-Abends die h moll-Symphonie, den 23. Psalm, Gesang der Geister über den Wassern und Mirjams Siegesgesang mit Orchester zur erfolgreichen Aufführung. Die künstlerische Leistung stand auf der Höhe großstädtischer Chorvereinigungen.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Karl Grunsky: Franz Liszt („Die Musik", Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen). Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

In 86 Seiten Großoktav ein so reiches Leben wie das Franz Liszts zu bannen, ist kein leichtes Unterfangen. Grunsky aber gelang es. Er hat die ganze Fülle seines reichen Wissens in dieses feine Büchlein gegossen, hat in konzentrierter Form nicht nur Wesen und Werke Liszts beleuchtet, sondern auch eine Fülle seiner Beobachtung in sein Werk ergossen. Bei so vielen Vorzügen darf man einzelne Mängel des Werkes getrost erwähnen, ohne diesem Schaden zu bringen. Als solche erscheinen mir die übertriebene Rücksicht auf Bayreuth, die den Autor veranlaßten, den Fall Cosima—Bülow—Wagner, der auf Liszt bekanntlich sehr tief gewirkt hat, zu vernachlässigen, und die recht gewagte Schilderung Liszts als „Germanen", wobei Grunsky zwischen „Germanen" und „Zigeunern" keine Mittelstufe zu kennen scheint. Die niederösterreichische Herkunft der Großeltern Liszts dient ihm als einziger Beweis. Und welche Rassenmischungen weist Österreich auf!! Weit wichtiger wäre die Heranziehung von brieflichen Aeußerungen Liszts gewesen. Da hätte Dr. Grunsky gefunden, daß derselbe Liszt, dessen Umgangssprache das Französische war, derselbe Liszt, der am 16. September 1856 an Agnes Street-Klindworth stolz schreibt, daß ihn der Erzbischof von Udine mit dem Titel „gloria della Ungheria" (Ruhm Ungarns) bedacht habe, sich nicht nur in den meisten seiner Tonwerke, sondern bereits 1842 als deutsch gesinnt erwies; dies in dem Briefe an Georg Herwegh (19. November 1842), dessen Lieder er begeistert aufnahm und vertonte. — Abgesehen von diesen Einwänden aber ist sein Buch als wertvolle Äußerung eines Wissenden warm anzuerkennen. Es wird verschönt durch vornehme Bildbeigaben und seine Lektüre erleichtert — durch famose Gliederung des Stoffes. *Robert Hernried.*

*

Cecil Gray: A survey of contemporary Music. 261 S. Oxford 1924.

Ein englisches Buch über zeitgenössische Musik! Das interessiert uns in Deutschland weniger seines sachlichen Inhalts wegen als wegen seiner Stellung zu den Erscheinungen. Wir machen uns hier einen Maßstab zurecht — wie ist der drüben? Schon die Auswahl ist bezeichnend: behandelt werden Richard Strauß, Frederik Delius, Elgar, Debussy, Ravel, Stravinsky, Scriabine, Schönberg, Sibelius, Bartok, Busoni, Bernard van Dieren (wer ist das?) und „Minor Composers", darunter Puccini, Milhaud, Honegger, Kodaly, Holst, Bax (England); eine deutsche Auswahl würde wesentlich anders aussehen. Wer hat dann Recht? Keiner von beiden, jeder bleibt auf sein Gesichtsfeld beschränkt. — Aus dem sympathisch und fesselnd geschriebenen Buch seien ein paar Momente festgehalten. Zwei Namen fehlen ganz — unbegreiflicherweise: Bruckner und Reger! Wir feiern Bruckner- und Reger-Feste in Deutschland und Oesterreich, und das Ausland kennt von beiden kaum die Namen! (Auch in Amerika habe ich diese Erfahrung gemacht.) Dagegen wird Delius, den wir in Deutschland nicht eben schmerzlich vermissen, als eine Art romanisches Seitenstück zu Strauß hingestellt. Strauß, zeitlich der erste, ist nach Gray heute schon außerhalb Deutschlands der am wenigsten aufgeführte moderne Musiker geworden, ist schon endgültig tot. Schönberg wird mit Achtung behandelt, er hat den Weg zum Nordpol der Musik gefunden. Busoni ist am größten in seinen Bearbeitungen, seiner eigenen Musik fehlt der Auftrieb, eine imposant aussehende Flugmaschine, die aber nicht fliegen kann. Sehr glimpflich wird natürlich Elgar behandelt. Debussy ist ähnlich tonangebend für uns, wie Wagner für die letzte Generation. Über das Musikleben in Deutschland meint der Verfasser, daß Strauß als Zauberlehrling eine Überschwemmung angerichtet habe, in deren Fluten das heutige Deutschland zu ersaufen drohe. Ein Ozean von Noten, nirgends Land. Jede Mittelmäßigkeit wird aufgeführt, besprochen, anerkannt, wenn sie sich nur modern gebärdet. Was England zu wenig, hat Deutschland zu viel an Konzerten. — Der Gesamteindruck? Daß die deutsche Musik des 18. und 19. Jahrhunderts nach wie vor ihre Weltgeltung behauptet, daß aber die deutsche Musik der Gegenwart außerhalb der Reichsgrenzen in weit geringerem Maß beachtet wird als vor dem Krieg. Ob der Grund dafür nur im politischen Zusammenbruch Deutschlands zu suchen ist (dann werden wir uns davon erholen), oder ob die Gründe tiefer liegen, d. h. ob Deutschland seine Führerstellung in der Musik wirklich verloren hat, das müssen die nächsten Jahrzehnte zeigen. Dr. *H. Keller.*

*

Im Verlage von Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1924, ist erschienen: *Herbert Biehle:* Musikgeschichte von Bautzen (Veröffentlichung des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg).

Der Verfasser legt in dieser Arbeit archivalische Studien über die Musiker und die Musikpflege Bautzens vor. Der Zeitraum, den er behandelt, wird begrenzt von der Mitte des 16. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Innerhalb dieses Zeitraums ist ein umfassendes Material gesichtet und sorgfältig verarbeitet worden. Im ersten Teil werden biographische Notizen über die Musiker Bautzens gegeben; unter diesen ist Johann Pezel, der Meister der Turmsonate, wohl die prominenteste Persönlichkeit. Im zweiten Teil wird die Musikpflege in den Kirchen und Schulen der Stadt und die Tätigkeit der Stadtpfeifer besonders eindringlich und sachkundig behandelt. Die meisten der beigebrachten Dokumente beanspruchen ein Interesse, das weit über das Lokalgeschichtliche hinausgeht. Als Quellenstudie zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte ist Biehls Schrift vorbildlich. Eine stilgeschichtliche Untersuchung der hier in Betracht kommenden musikalischen Werke soll noch folgen. *A. Schmitz.*

*

Erwin Kroll: Hans Pfitzner. 1924. Drei Masken Verlag, München.

Ich habe schon lange kein Buch mit solcher Freude und solchem Genuß von Anfang bis Ende gelesen wie dieses. Einmal, weil es

zutiefst in das Wesen des in seinem tondichterischen Schaffen so liebenswerten Meisters Hans Pfitzner eindringt, und zum anderen, weil Erwin Kroll so viel tiefstes Wissen, künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnis bietet, daß er den Leser stets aufs neue fesselt und mit lebhafter Sympathie für den Verfasser dieses Menschen- und Künstlerbildes erfüllt. So treten von selbst jene Stellen zurück, bei denen man Kroll nicht zustimmen kann. Bei einer so prächtigen musikschriftstellerischen und musikwissenschaftlichen Leistung, einer trotz aller Liebe zu dem Tondichter doch edel-kritischen Beschreibung, verstummt jede Detailkritik. Krolls Werk ist eines der *allerbesten* Werke in Waltershausens Sammlung „Zeitgenössische Komponisten" und soll in der Bücherei keines Musikers fehlen.

*

Hans Fischer-Hohenhausen: Richard Strauß. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. Verlag Frei-Deutschland, G. m. b. H., Gontra in Hessen 1924.

Ein höchst unerquickliches Buch, das eine üble Geburtstagsgabe für Richard Strauß bedeutet. Es schildert eine Liebesgeschichte aus des Meisters Jugend. Richard Strauß ist dabei freilich mit der Tugendrose dargestellt — ein Pendant zu seiner Selbstschilderung in dem schrecklichen Textbuche zum „Intermezzo". Dafür wird aber Straußens Vater denkbar unsympathisch geschildert und alle alten Klatschgeschichten Münchens werden aufgewärmt. In indiskretester Weise werden die Ehescheidungen Lenbach, Kaulbach, Possart u. a. m. ans Tageslicht gezogen. Ob es wahr ist, daß Bülow das Fehlurteil abgab, am allerbesten liege Strauß das Lied, er habe das Zeug dazu, ein Schubert in modernem Gewande zu werden (sic!), bleibt noch sehr dahingestellt. Ein sehr mäßiger Stil und die konstant falsche Schreibung bekanntester Künstlernamen (Humperdink, Hugo Wolff) wirft ein recht schlechtes Licht auf die Allgemeinbildung des Verfassers. So „frei" sollte „Deutschland" gar nicht sein, daß es erlaubt wäre, solche Bücher zu schreiben. — Das Buch sei allen höheren Töchtern männlichen und weiblichen Geschlechtes empfohlen.

Robert Hernried.

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *55. Tonkünstlerfest* des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* findet in den Tagen vom 14. bis 18. Juni d. J. in Kiel auf Einladung der dortigen städtischen Behörden statt.

— Die Stadt Trier hat zum *Mittelrheinischen Musikfest* (vom 3.—6. Mai 1925) ein Preisausschreiben erlassen. Es sind drei Preise von 1000, 600 und 300 Rentenmark ausgesetzt. Die preisgekrönten Werke werden bei dem Musikfest uraufgeführt. Das Preisrichterkollegium setzt sich zusammen aus den Herren: Max v. Schillings, Friedrich E. Koch, Karl Ehrenberg und Erich Anders (Berlin), Generalmusikdirektor Lederer (Saarbrücken), Generalmusikdirektor Kees (Koblenz), sowie den Musikverlegern Bote u. Bock, N. Simrock, B. Schotts Söhne und Kistner u. Siegel. Die eingesandten Werke müssen mit einem Kennwort versehen sein; ein beigefügter verschlossener Umschlag mit dem gleichen Kennwort muß die Adresse des Tondichters enthalten. Als letzten Einsendungstermin hat die städtische Musikdirektion Trier, Rathaus, wohin auch die Einsendungen zu richten sind, den 15. Februar 1925, beim Vorliegen besonderer Gründe den 28. Februar 1925 bestimmt.

— *Hans Pfitzner* wurde mit dem Orden Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Unser Mitarbeiter *August Stradal,* welcher schon vor einigen Jahren zum Ehrenmitglied der Deutschen Akademie der Musik und darstellenden Kunst in Prag ernannt wurde, ist jetzt von der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag zu ihrem korrespondierenden Mitglied ernannt worden. August Stradal hat in letzter Zeit in Teplitz-Schönau und anderen nordböhmischen Städten Liszts Dante- und Faust-Symphonie auf zwei Klavieren mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

— Das *Holtschneider-Konservatorium* in Dortmund nebst Westfälischem Musikseminar ist in den Besitz der Stadt übergegangen und wird mit dem städtischen Hüttner-Konservatorium vereinigt. Direktor Holtschneider, der Vorsitzende des Direktorenverbandes deutscher Konservatorien und Musiklehrerseminare, tritt in den Dienst der Stadt als Direktor des Vereinigten Konservatoriums, des Musiklehrerseminars und der kommenden Singschule, in der Volksschüler aus allen Bevölkerungsschichten eine tüchtige gesanglich-musikalische Ausbildung erhalten sollen. Der städtische Musikdirektor, Prof. Sieben, bleibt Leiter der Orchesterschule und der Berufsmusikerausbildung.

— Für die reiche Tätigkeit der unter Leitung *Walter Bertens* stehenden *Gesellschaft für neue Musik* in M.-Gladbach mögen vier Programme zeugen. Ein Abend brachte Schönberg, Mahler und Schreker, ein zweiter Orgel- und Chorwerke Regers, zwei weitere Konzerte waren der Heimat (Rheinland) gewidmet und boten Werke von Robert Bückmann, Heinrich Lemacher, Wilhelm Rinkens, Jakobus Menzen, Ewald Straeßer, R. Peters und Hermann Henrich.

— Im Weihnachtskonzert der *Musikalischen Gesellschaft* Barmen brachte Musikdirektor *J. Arnold* Waldemar von Baußnerns Christmotette „Die Geburt Jesu" und Roderich von Mojsisovics' Weihnachtskantilene zu erfolgreicher Aufführung.

— Zur Förderung der Interessen schlesischer Tonsetzer und zur Pflege schlesischer Musik überhaupt haben *Arnold Mendelssohn, Richard Wetz* und *Alfred Schattmann* in Gemeinschaft mit *Hermann Buchal* und *Gerhard Strecke* die *Gilde schlesischer Tonsetzer* ins Leben gerufen. Geschäftsstelle der Gilde ist das Schlesische Konservatorium in Breslau, Ohlauerstr. 74. Hier werden in einem Archiv Kompositionen von Schlesiern, ihre Biographien und ausführliche Werkverzeichnisse gesammelt. Die Gilde trat im Rahmen der Zweiten Ostdeutschen Hochschulwoche zum erstenmal in drei Konzerten vor die Oeffentlichkeit. Zur Aufführung gelangen Werke von Rich. Wetz, Hermann Buchal, Gerhard Strecke, E. A. Voelkel, A. Ecklebe, H. M. Dombrowski und Karl Sczuka. — Interpreten waren neben Angehörigen der Gilde das *Schlesische Streichquartett, Käte Heidersbach* (Sopran), *Toni Peters* (Sopran), *Bruno Sanke* (Baß) und *Willy Kopmann* (Klavier). Einsendungen und Anträge an die Geschäftsstelle. Zuwahl erfolgt auf begründeten Antrag eines Mitgliedes bei Zweidrittelmehrheit der Stimmberechtigten. — Beiträge werden nicht erhoben.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Das *Hessische Landestheater* wird Debussys Pantomime mit Musik „Die Spielzeugschachtel" zur Uraufführung bringen.

— Ein zweites Streichquartett op. 13 des jungen Komponisten *Paul Kletzki* gelangte in Berlin am 16. Januar 1925 im Bechsteinsaal durch das Waghalter-Quartett zur Uraufführung.

— Das im Laufe des vergangenen Jahres mit großem Erfolge in Berlin, Hamburg, Weimar, Leipzig und anderen Städten aufgeführte zweite Quartett e moll von *Richard Wetz* (Verlag N. Simrock, Berlin) gelangte am 17. Januar in Frankfurt a. M. und am 25. Januar durch das Schachtebeck-Quartett in München zur Erstaufführung.

— *Florizel von Reuter* spielte in einem Konzert des Württembergischen Konzertbundes in Stuttgart am 8. Januar zum ersten Male die im Verlag Ernst Eulenburg (Leipzig) erschienene Suite für Violine allein nach Capricen von *Pietro Locatelli,* neu herausgegeben von Florizel von Reuter.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die Bibliothek des Schlosses Ehreshoven (im Oberbergischen) wird im Februar dieses Jahres bei *M. Lempertz' Antiquariat* (Jnhaber: F. Hanstein u. Söhne) in *Bonn* versteigert werden, eine Büchersammlung, die in ihrer Geschlossenheit ein klares Bild gibt von den vielseitigen literarischen Interessen eines alten, rheinischen Adelsgeschlechts, dessen jeweilige Repräsentanten in enger Fühlung mit dem politischen und künstlerischen Leben ihrer Zeit standen. Von ganz besonderem Reiz ist die Abteilung *Musik,* in der sich die Entwicklung der musikgeschichtlich so bedeutenden Jahrzehnte etwa von 1750—1810 widerspiegelt. Sie enthält zahlreiche Seltenheiten der theoretischen und praktischen Musik, Partituren von Opern und Oratorien, Vokal- und Instrumentalmusik, in zeitgenössischen Abschriften und Originaldrucken sowie mehrere Originalmanuskripte. Der illustrierte Versteigerungskatalog wird ernsthaften Bücherfreunden auf Verlangen zugesandt.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Zur Ergänzung der in diesem Heft stehenden Würdigung *Richard Wetzens* aus Anlaß seines 50. Geburtstages bringen wir in der Musikbeilage zwei geistliche Chöre des Komponisten, die in unserem Leserkreis sicherlich starken Anklang finden werden. (Die Schriftleitung hofft zugleich, durch die Veröffentlichung von *Chören* eine Vielen erwünschte Abwechslung zu bieten.) Im Zusammenhang mit diesen Chorkompositionen sei auf Wetz' op. 44 „Vier geistliche Gesänge für gem. Chor a cappella" (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.) hingewiesen; es gibt wenig geistliche Musik in der neueren Literatur, die man diesen herrlichen Gesängen zur Seite stellen könnte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG
46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 10

Musik und Moral / Von Erika Kickton

Eine Erklärung dafür, daß die beiden Titelworte nicht nur musikalisch durch Alliteration, sondern auch dem geistigen Inhalte nach zusammenhängen, verliert nur auf psychologischem Gebiete das deutlich spürbare Zöpfchen. Denn, wenn wir erfahren, daß selbst Musik und Moral auf wissenschaftliche Formeln gebracht werden können, fühlt unser Spottgeist sich ehrfurchtsvoll durch den kalten Wasserstrahl der Vernunft ernüchtert. Und kann es für die Vernunft eine edlere Aufgabe geben, als eindeutig klar den folgenwichtigen Unterschied zwischen guter und schlechter Musik zu beleuchten?

Freilich können wir diese Formeln vorerst mehr ahnen als mathematisch bestimmen. Doch die Erkenntnis, daß wir das Übersinnliche selbst früh oder spät zu analysieren vermögen, wird uns mit Ruhe erfüllen, mit dem Bewußtsein, wenn auch nicht absolut, so doch relativ einmal *über* der Sache stehen zu dürfen. Gestirne und Elemente erschreckten einst den erwachenden Menschen, wie uns noch heute Hypnose und Magnetismus erschrecken; aber die Furcht ist jetzt halb so groß, weil wir die Lösung auch hinter diesem Mysterium ahnen.

Bevor wir die Umrisse zeichnen, von denen sich einst Musik und Moral als wissenschaftliche Formeln abheben werden, müssen erst ihre Beziehungen zueinander klargestellt sein. Bekanntlich genießt die Moral in sämtlichen Künsten den üblen Ruf der „Tendenz". Gleichwie die plumpe Nachahmung von Vogelstimmen und Glockenklängen den Begriff der Programmusik in Mißkredit setzte, so haben beschränkte Pedantendichter die künstlerische Moral in Verruf gebracht. Um sie zu retten, genügt die Erklärung, daß hinter *jedem* Kunstwerke eine Tendenz steht: nämlich die unmoralische oder moralische Persönlichkeit seines Schöpfers, die sich bewußt oder unbewußt in ihm auswirkt. Daß aber der moralische Mensch für die Gesamtheit von größerem Wert ist, bedarf wohl keiner weiteren Worte.

Weshalb lieben wir überhaupt Musik? Und wodurch überträgt sie die Psyche des Schöpfers?

Die Wissenschaft stellte fest, daß unser Gefühls- oder Triebleben sich in steter Erregung befindet und sich nach außen abzureagieren versucht. Eine geistige Möglichkeit hierzu bietet die Kunst, besonders die Tonkunst, welche nach Schopenhauer die stärkste Objektivation des Willens zum Leben darstellt. Sie ist eine Sprache, die jeder versteht, denn ihre Symbole wenden sich unmittelbar ans Gefühl, ohne des Umwegs über das Hirn zu bedürfen. Ihr Einfluß ist ungeheuer, weil unkontrollierbar. Zwar reagiert sich die Summe der permanenten Erregungen auch in der Tonwelt gleichmäßig ab, aber die Richtung, die diese verlieh, wirkt sich noch eine Zeitlang unbewußt in unserem Denken und Handeln aus. Und durch das Medium der Stimmung beherrscht uns die Psyche des Autors, welche die Tonwelt gebar — beruhigend, wenn sie moralisch, aufreizend, wenn sie das Gegenteil war. So kann Musik ein Opiat sein, das scheinbar besänftigt, um unsere Triebe dann um so stärker zu reizen; sie kann aber auch die höchste ethische Wirkung vollbringen, die Kunst je zu üben vermag, indem sie das Triebleben in vergeistigte Bahnen leitet.

In welcher Weise trägt nun die Musik hierzu bei? Wir haben an uns und an andern erfahren, daß sogenannte leichte Musik aufreizend, schwere aber beruhigend wirkt. Man denke nur an den Gegensatz einer Operette und einer Beethovenschen Symphonie. Was verstehen wir unter leichter und schwerer Musik?

Daß die Tonkunst eine „unbewußte Zählübung des Geistes" ist, analysierte schon Leibnitz. Zu einer weiteren Definition haben wir es auch heute noch nicht gebracht, obwohl feststeht, daß sich die Schwingungswellen der Klänge in ihrer Spannungswirkung einst ebenso werden bestimmen lassen wie die auf sie reagierenden Nervenschwingungen unserer Seele. Natürlich bedeutet dann auch in diesem Falle Fortschritt nicht Tod, sondern Eröffnung ganz neuer und geistig fruchtbarer Perspektiven.

Wir können heute nur allgemein feststellen, daß Klangfolgen, die uns noch ungewohnt sind, beruhigend auf das Triebleben wirken, da sie der Mithilfe des Verstandes bedürfen. Daß dieser Verstand im *Unterbewußtsein* arbeitet, oder auch „zählt", tut nichts zur Sache. Umgekehrt reizen gewohnte Tonverbindungen stark das Gefühl, da sie des Gegengewichtes mechanischer Überlegung entbehren. Je einfacher das Verhältnis der Schwingungszahlen, desto größer die Konsonanz und die gefühlsmäßige Wirkung. Erst später haben wir uns an schwerere Zahlenwerte gewöhnt. So kommt es, daß Sprünge der Melodie auf senkrecht und wagerecht laufenden Konsonanzen der leichten Musik, dissonante Durchgänge aber der schweren gehören. So kommt es ferner, daß Mozart und Wagner ästhetisch schön, Bach und Beethoven aber erhaben und tragisch berühren. Jenseits liegt operettenhafte Banalität, diesseits das Unverständliche, Häßliche. Denn eine allzu starke Häufung von Dissonanzen überschreitet die Auffassungsgrenze

des Unterbewußtseins und läßt das Gefühl kalt. Auf diesen erfahrungsgemäßen Umrissen wird einst die Wissenschaft ihr gewaltiges Zahlengebäude errichten.

Für den praktischen Zweck dieser Zeilen — den inneren Wert der Musik — genügt schon heute die Feststellung, daß eine moralische Wirkung nur dann erzielt wird, wenn der Erregungsstrom, der uns unaufhörlich durchpulst, eine vergeistigte Richtung erhält. Zu ihrem Genusse bedarf es der Ausbildung unseres unbewußten Verstandes durch den bewußten, und diese Ausbildung findet einerseits durch praktische, andererseits durch theoretische Übungen statt. Wer nicht in Chören oder Dilettantenorchestern mitwirkt, wer wenig Zeit oder kein großes Maß von Begabung besitzt, um sich in praktischem Unterrichte zu bilden, der sollte zum wenigsten theoretische Vorträge hören, damit er der höchsten Macht der nervendurchdringenden Klangwelt teilhaftig wird. Ob wir die griechische Enharmonik auf unser Harmoniesystem übertragen, ob sich die Künste des Raumes einst gleichwertig mit den Künsten der Zeit im Gesamtkunstwerke vereinigen werden — das alles sind nur die äußeren Formen der Tonkunst. Vom einfachsten Lied wie vom mächtigsten Chorwerk gilt innerlich immer das gleiche Gesetz: sie wirken sich aus als symbolische Offenbarung der psychologischen Eigenschaften des Autors. Darin liegt stets ihr tiefster Wert, ihre höchste Bedeutung.

Und schließlich auch „die Moral der Geschicht'"!

Die Sonatenform Beethovens / Von Walter Engelsmann

Probleme

in der Klaviersonate As dur op. 110

(Schluß)
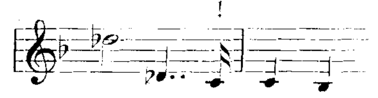
III. Das Problem einer Notenkorrektur

Man sollte glauben, die Veränderung einer einzigen Note könne für das Verstehen einer ganzen Komposition keine Rolle spielen. Die Naturforschung zeigt uns aber alle Tage, daß ihr die Auffindung eines winzigen, fast unwägbaren Bausteinchens genügt, eine Erkenntnis aufleuchten zu lassen, um welche Jahrhunderte vergebens gerungen haben. Ein solches Partikelchen finden wir wiederum in Beethovens Klaviersonate As dur op. 110.

Schenker berichtet (auf S. 74 seiner Erklärungen dieser Sonate — Universaledition):
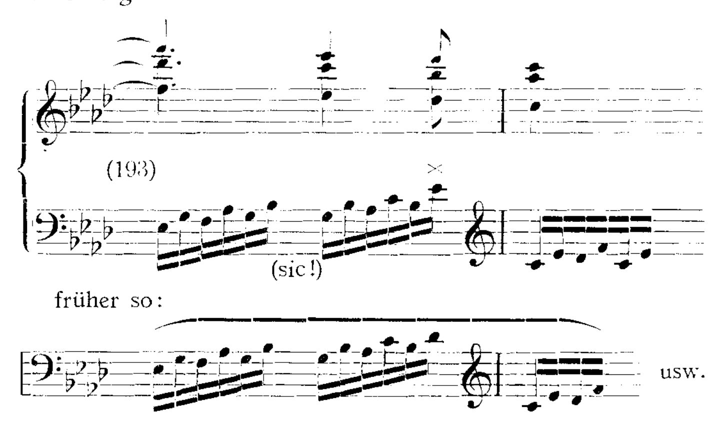
„Am weitaus interessantesten ist aber die Frage des letzten Sechzehntels in T. 132; Aut. a) zeigt an dieser Stelle deutlich *des*, doch finden sich dort noch: 1. neben dem Ton selbst das Zeichen + und der Buchstabe *e* (für *es*) und 2. am Rande ein geschriebenes [Note] nebst der Frage: „ob in Berlin?" In der Tat wird diese Korrektur des Aut. a) nachträglich auch noch in Aut. b) bestätigt, das ohne jede weitere Korrektur *es* bringt. Demnach duldet der authentische Wille des Autors keinen Zweifel, daß es an dieser Stelle nur *es* und nicht etwa *des* heißen darf. (Schon aber die Originalausgabe verleugnet den Ton *es*, und von sämtlichen andern Ausgaben bringt einzig und allein die G.A. den Ton *es*.) Offenbar wollte nun Beethoven mit *es* auf die durchgehende Sept der oberen Stimme Rücksicht nehmen (vgl. dazu T. 5 dieses Satzes und in Op. 109: Var. 2, T. 14). Doch konnte er leider nicht verhindern, daß gerade hier der Ton *es* die Folge der acht aufwärts gebrochenen Terzen in zu harter Weise unterbindet. Denn wenn die Stimmführung der letzteren eher im kontrapunktischen als im harmonischen Sinne aufzufassen und zu hören ist, so muß inmitten all dieser nur eben rein kontrapunktisch verlaufenden Stimmführung der plötzliche Sprung des Tones *es* ins Reinharmonische nur desto unmotivierter und härter wirken. Übrigens glaube ich noch beifügen zu dürfen, daß an dieser Stelle die Konzession an das rein harmonische Prinzip um so überflüssiger war, als auch schon die kontrapunktische Stimmführung allein (mit *des*) ja ohnehin dasselbe und obendrein ohne Härte zum Ausdruck gebracht hätte. Indessen ist des Autors Wille diesmal gerade nur auf *es* gerichtet und da er so unwiderleglich durch die beiden Autographe bezeugt wird, so soll er denn auch unter allen Umständen respektiert werden. Man rechte nicht weiter mit Beethovens Ohr — denn am Ende mögen wir alle in diesem Punkte doch nur Unrecht gegen ihn haben!"

(In zugehöriger Fußnote erzählt Schenker, daß er ein Exemplar der Originalausgabe von der Klaviersonate op. 31 Nr. 2 auffand, in der Beethoven die zweite Rezitativstelle eigenhändig so korrigiert hat:



Dankbar bezeugen wir dem Finder unsere Freude, denn nun erst bekommt diese Stelle ihr rechtes Gesicht und richtiges Gewicht im Satzrahmen — darüber weiteres am rechten Ort.)
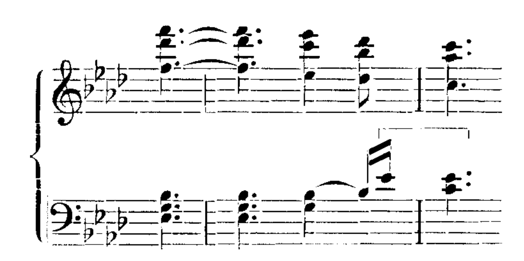
Die in dem wörtlich gegebenen Schenker-Zitat besprochene Korrektur des letzten Sechzehntels des[1] nach es[1] befindet sich in Takt 193 des letzten Satzes und sieht folgendermaßen aus:



Wer diesen Baßgang in T. 193 als Lauf liest, wird mit den Ausführungen Schenkers einverstanden sein können. Aber ist das wirklich die richtige, überhaupt mögliche, oder gar natürliche Art, diesen Takt zu lesen?! Sind nicht alle Baßbewegungen ringsumher zerlegte Akkorde! Ist nicht der scheinbare Lauf (die Balkenrichtung — sic! — ist ein wesentlicher Grund dieser Täuschung) selbst nur die gleich gerichtete Zerlegung zweier Akkordlagen! Der Anschluß an den vorhergegangenen und den nachfolgenden Takt macht das so klar und teilt diesen scheinbaren Lauf in der Mitte so offensichtlich, daß von einer Direktionslinie zum Zwecke der Überwindung einer Höhendifferenz, also von einer Bewegung, die in den nächsten Akkord hineinlaufen müßte, kaum mit Recht gesprochen werden kann.

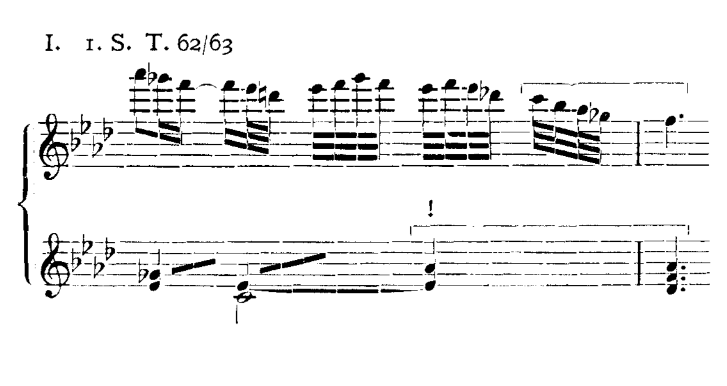
Ich selbst begrüße den Fund dieser eigenhändigen Korrektur Beethovens als eines jener Bausteinchen, durch deren Einfügung eine Frage zur Gewißheit wird. Es ist nicht gut, solch ein Steinchen zu verwerfen! Es könnte der Eckstein eines herrlichen Gebäudes werden. Doch davon später.
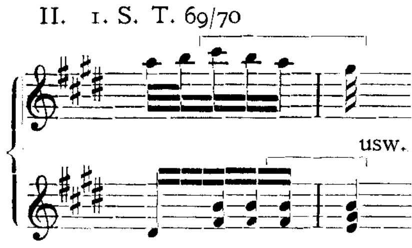
Diesmal nur zum Vergleich meine Lesart dieser Stelle:
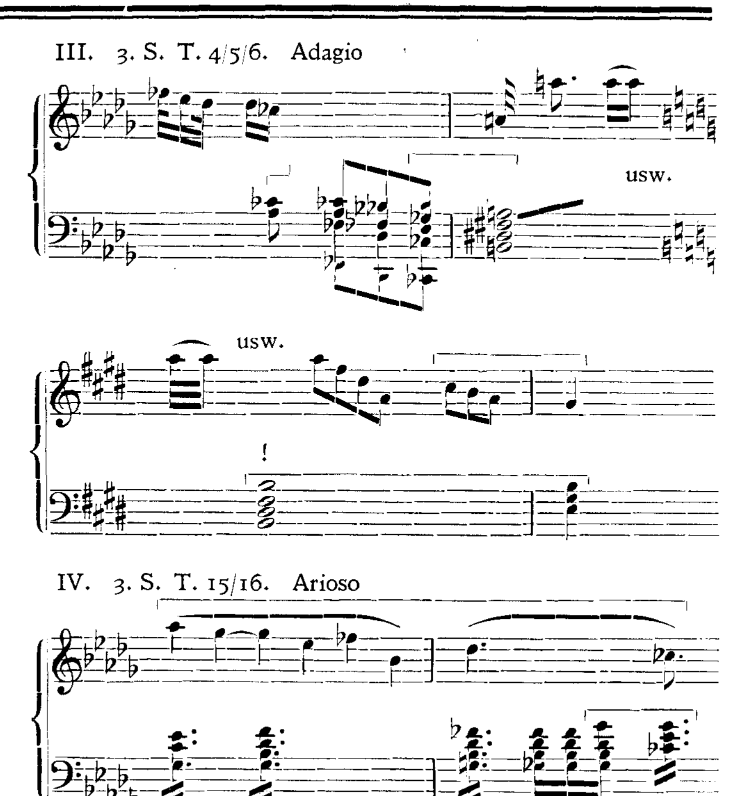


Und warum? —

Alle analogen Stellen der Sonate heißen ebenso. Nämlich:







Gleich darauf T. 17/18, dann T. 19/20 (21/22), 22/23, 24!

In der Fuge niemals, weil dort die Harmonieführung durch *Melodieführung* ersetzt wird, und im dreistimmigen Satz solche Vorausnahme nicht gut angängig ist (Stokkungen).

In der Arietta-Wiederholung tritt diese Stimmführung an den analogen Stellen auf.

Beachte:

T. 122/123 sogar mit Vorhalt,
T. 123 im Baß! $^{6}_{4}$!! dann umgelegt,
auch T. 131.

Man lese endlich in nächster Nähe der Originalstelle T. 191/192.

Sind das Beispiele genug?!

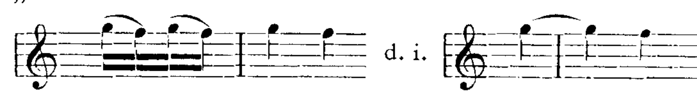
Was doch solch ein Bausteinchen für sonderbare Erkenntnisse zu vermitteln vermag!

Ahnest Du den Schöpfer, Welt?
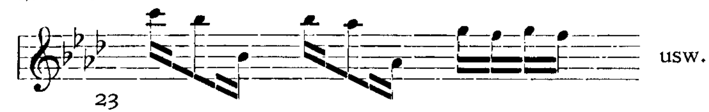
IV. Das Problem eines Vorschlags

Wenn nun solchem winzigen Bausteinchen, wie wir eins in Beethovens As dur-Sonate fanden, solchem Teil eines Teilchens, solchem Atom im Riesenbau eine Sonnenkraft innewohnte? Wenn nun geheime Strahlen von ihm ausgingen und durchzitterten das ganze Werk und brächten andere, verwandte Seelchen auch zum Leuchten!

Schenker nimmt an (andere nehmen das nicht an), „daß das Motiv“:



„direkt von den vorausgegangenen, in Viertelnoten einhergehenden Sekundschritten abstammt und an dieser Stelle, gleichsam zu Ehren des zunächst intendierten Halbschlusses I—V, im Grunde eine Synkope bildet, unbeschadet freilich dessen, daß die innere Ausgestaltung der Sechzehntel in anderer Hinsicht wieder auf die Vorhaltsbildungen in dem variierenden T. 22/23 zurückzuführen ist."
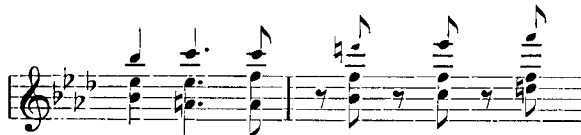


„Beim dritten Viertel des T. 23 stellen die Harmonien des zweiten und vierten Sechzehntels, trotz genauen Inhalts einer V. Stufe einfach nur Nebennoten-Harmonien vor ... Die verschiedene Form der Nebennoten-Harmonien rühren von der mysteriösen Bestimmung her, die ihnen der Meister mit auf den Weg gegeben hat. Die Nebennoten sollten nämlich in beiden Fällen nicht nur den einfachen Beruf von Nebennoten überhaupt erfüllen, sondern noch darüber hinaus die V. und II. Stufe gleichsam im voraus ankündigen, die dann erst beim zweiten Viertel des T. 22, bezw. T. 23 auch wirklich eintreffen. Wie wunderbar sind doch die Wege, die die Technik Beethovens wandelt, wenn es gilt, Synthese zu produzieren; und welche nicht genug zu schätzende Kraft organischen Hinweises vermag er noch aus leidigen Nebennoten zu ziehen!"
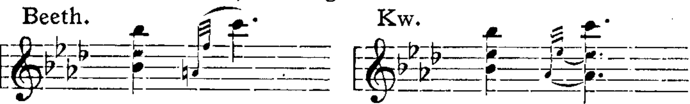
Man müßte dieser Ausführung Schenkers eine ganze Zeile von Ausrufungszeichen folgen lassen, ebenso wie man der Behauptung, Beethoven habe Nebennoten komponiert, mit der mysteriösen Bestimmung, Harmonien!, Stufen!!, im voraus anzukündigen!, eine Allee von Fragezeichen folgen lassen müßte.

Schenker fährt fort:

„Die Arpeggien in T. 25 und 26 stammen zwar von akkordischen Fassungen her, so daß in den kleinen Noten der Arpeggien sich deutlich die Stimmen des beim 1. Viertel des T. 25 auftretenden Akkords fortsetzen":
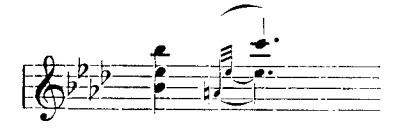


„Doch ist Beethoven einer solchen Notierung aus Gründen eines reinzuhaltenden Klaviersatzes geflissentlich ausgewichen ... Und wie einzig richtig eben nur die Beethovensche Notierung ist, mag am besten aus dem Vergleich derselben mit der Notierung von Kw. (Klindworth) hervorgehen:



„Wie überflüssig erscheint doch die akkordische Notierung, wenn trotz ihrer optischen Suggestion der Spieler am Ende doch zu keiner andern Ausführung gelangen kann, als wieder nur zu derjenigen, die ja auch schon durch Beethovens Notierung veranlaßt wird."

Zwei Seiten später sagt Schenker: „Bei den Arpeggien der r. H. empfiehlt es sich — und zwar aus pianistisch-technischen als auch aus kompositionell-klanglichen Gründen — neben der Hauptnote auch das jeweilig zweite 32stel liegen zu lassen:
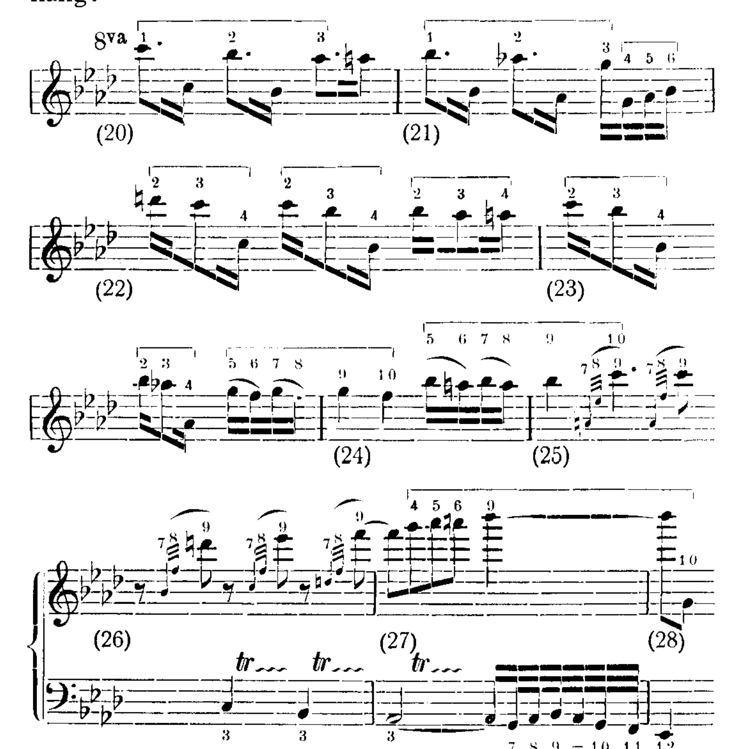


usw."

Also doch?! — — — — — — — — — — — — — —
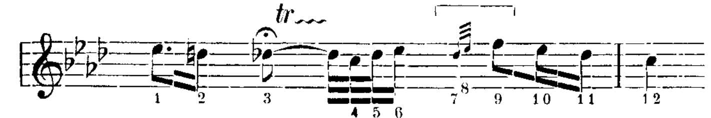
Hier möchte eine Reihe von Gedankenstrichen am Platze sein, um die Frage aufzuwerfen, ob es sich wohl lohnt, der Betrachtung einer solchen Äußerlichkeit derartige Bedeutung beizumessen, besonders wenn sie, wie hier, ohne jegliches Ergebnis bleibt.

Ohne Ergebnis für den Ausleger — das ist gewiß. Auch ohne Folgen für die Sonate? Wer wollte wohl das Bestehende verneinen auf Grund eines etwa mißlungenen Versuchs? Aber, vergessen wir nicht unser Bausteinchen! Es erleuchtete uns einen Weg zu andern seiner Art. Sollte dieser Akkordvorschlag auch solche Fünkchen zu schlagen imstande sein?

Betrachten wir die ganze Stelle T. 20-28 im Zusammenhang:



und vergleichen sie mit den vier Takten des Kopfthemas:



so finden wir merkwürdige Verbindungsfäden zwischen den durch die Zahlen 1—12 bezeichneten, fortlaufenden Thematönen und den durch Variation auseinandergezogenen Motivteilen der Periode T. 20-28. Die oben gegebenen Takte scheinen den Thematakt im Sinne seines Verlaufs, aber Stück für Stück, rhythmisch und melodisch auszuspinnen, auseinanderzuwickeln, weiterzuvariieren.

Ob dieser Schein von dem kleinen Lichtträger stammt? Der Schein könnte trügen — versuchen wir ihn zu verstärken.

V. Das Problem eines Themas

Bleiben wir beim Thema, nämlich bei dem der As dur-Sonate, so bereitet schon dessen Auffindung den Auslegern nicht geringe Schwierigkeiten, seine Länge, sein Nachsatz, sein Gegenthema, alles ist ungewiß. Jeder nimmt für sich das Recht in Anspruch, richtig zu lesen und zu hören, und da geht es an vielen Stellen ohne derbe Zurechtweisungen nicht ab.

Elterlein: „Freundlich-hold, dies ist das Bild der Anfangstöne, ... und nun hebt nach einer Fermate ein Gesang an, inniges, ja inbrünstiges Sehnen offenbarend."

Lenz: „Konstruktion, 1.—12. Takt. Motiv-Gruppe. Anfang in einer Frage. Eine Frage liegt in der Dominanten-Harmonie (4. Takt), in der Fermate... Der nach der Fermate im 4. Takt ausgeführte Melodiegedanke.. antwortet zur voraufgegangenen Frage."

Nagel: „Es enthält zwei thematische Gedanken, von denen der eine, die Takte 1—4 umfassend ... Von ihm schlingt sich ein leicht verbindendes, melodisches Band zum zweiten Gedanken hinüber, der die Takte 5—12 umspannt."

Bekker: „Der erste Satz weist unter allen Sätzen dieser Periode am auffälligsten in die Vergangenheit zurück. Motivische Entwicklung der Gedanken fehlt völlig." (!) ... „Eine sich sanft hebende Einleitungsmelodie — führt zu einem von Haydn inspirierten ... etc."
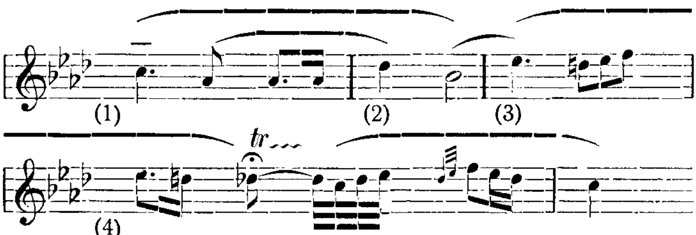
Volbach: „Mit einem lieblichen, zarten Gedanken führt uns Beethoven in sein Werk ein — aus diesem Gedanken entsteht unter Umkehrung der Richtung des ersten Taktes ..."

Schenker: „Die Kürze des ersten Teil-Gedankens und der Halbschluß in T. 4 fordern gebieterisch Angliederung eines 2. Teil-Gedankens, der dann auch bei T. 5 folgt und sich bis T. 11 erstreckt." (Wirklich?)

Riemann: „Der Themakopf zählt nur 4 Takte — sobald man einmal den Verlauf kennt, macht sich das Bedürfnis geltend, die Takte 5—12 als eine in sich geschlossene Periode aufzufassen, welcher die ersten 4 Takte vorausgeschickt sind. Mit andern Worten: T. 1—4 bilden ein selbständiges Glied der Form im Großen, sei es eine ‚Einleitung' oder ein ‚Vorhang' oder auch ein ‚kurzer Satz'."

Wer soll recht behalten?

Die bisher angewendeten Methoden der Messung nach Harmonien, Taktzahlen und Reprisen scheinen besonders für diese Sonate zu versagen. Überall, wo verwickeltere Formen vorliegen, oder solche, die dem Schulmann nicht geläufig sind, treten begreiflicherweise Meinungsverschiedenheiten auf. Hier sind sie schon für die Themagestaltung divergierend, für die Satzgestaltung geradezu hyperbolisch. — Ich lese so:



Takt 1-4 als Kopfthema (wie Riemann) und spinne den Gedanken fort in der (Abschnitt IV. Problem eines Vorschlags) für die T. 20-28 vorgeschlagenen Weise.

T. 5-12 ist Variation des Kopfthemas mit zweimaliger Bevorzugung des T. 1 und 2.

T. 12-19 Variation der T. 1-4 𝄐 (Bässe!).

T. 20-28 (sogenanntes! II. Thema — NB. es ist nicht vorhanden!) Variation des T. 4 (NB. wo das II. Thema stehen sollte, beginnen die Varianten des Thema-*Schlusses*!).

T. 28-31 Anhänge zu T. 27/28.
T. 31/32 = T. 3½—4½.
T. 32/33 = 3½—4½ + *tr* ~~~ = chrom. Leiter.
T. 33/34 = T. 4 (*tr.* = Doppelschlag) (ausgeschrieben).
T. 34/35 = ebenso.
T. 36/37 = Hinaufwinden der Schlußfigur = T. 4 Ende bis zum Schlußton es^3 (= T. 5).
T. 38-40 = T. 4⅓ oder T. 4 Ende.
T. 40-55 = Durchführung nur aus T. 1 und 2 bestehend, begleitet von T. 4½.
T. 55 ff. = Reprise.

Das heißt: ich lese den ganzen Satz als fortlaufende Entwicklung des Kopfgedankens und im Sinne von dessen Richtungslinien, seines zweimaligen Ansetzens, seiner Teilung durch die Fermate und seiner Schlußwendung sich immer aus sich selber weiter bildend, so daß sich sogar das äußere Bild der ganzen Exposition mit dem des Themas zu decken scheint.

Ich höre Sachs:

„Nicht so geeilt,
Nicht jeder Eure Meinung teilt".

Da aber die Meinungen von vornherein geteilt waren, so schließe ich mich gern diesen Meinungen an.

VI. Das Problem der Probleme

Und da nun alles Rätsel ist und Rätsel bleibt,
Wo jenes Fünkchen nicht sein Wesen treibt,

so möchte ich vorschlagen, seiner kleinen Lichtspur zu folgen.

Aus dem Grundriß der As dur-Sonate Op. 110 von Beethoven vermag ich nach meiner Lesart folgendes Gebäude zu errichten:

„K o p f t h e m a" T. 1-4.

1. Satz: Variationen in fortlaufender Folge, mit Bevorzugung von T. 1 und 2 (Durchführung).
2. Satz: Variation von T. 3 und 4. Deshalb auch Mittelteil = Variation der Var.
3. Satz: Zitat des Kopfthemas in Moll.
   - Einleitung: Beständige Variation des Thema-Endes (4. Takt, letztes Drittel).
   - Arioso: ebenso.
   - Fuga: Variation des ganzen Kopfthemas. Geistiger Extrakt (Vision).
   - Arioso: Repetiert, bereichert.
   - Fuga: Rep. ab und auf, mit Endumspielung durch das Thema-Ende und Schlußführung zum Anfangston.

Dies ist für mich das Ende der Probleme[1].

[1] Siehe hierzu: Die Sonatenform Beethovens, „Das Gesetz". „Musik", Märzheft 1925.

Erfurter Notenschätze / Von Robert Hernried

Anno 1412 erhielt die Stadt Erfurt eine großartige Schenkung: der zweite Rektor der Erfurter Universität, *Amplonius Ratinck* von Berka, überwies ihr die Sammelarbeit seines Lebens in Gestalt von 635 Bänden wissenschaftlicher Werke aller Art. Theologie und Landwirtschaft, Musik- und Planetentheorie, Wörter- und medizinische Lehrbücher, geistliche und philosophische Werke hatte dieser eigenartige Gelehrte in unermüdlichem Fleiß jahrzehntelang teils gekauft, teils durch Abschriften beschafft. Zweitausendvierhundert Goldgulden legt Ratinck noch dazu, der Magistrat der Stadt Erfurt stiftet ein eigenes Haus und — der Grundstock der Erfurter Stadtbibliothek ist gelegt.

Gar vieles aus diesen Bücher- und Notenschätzen wanderte nach Berlin, als Erfurt an Preußen fiel. Doch blieb noch Kostbares genug zurück, um, im Verein mit den Schätzen des Erfurter Domes und der übrigen Kirchen, sowie mit aus Privatbesitz entlehnten Werken die einzigartige Ausstellung „1000 Jahre Schrift und Buch“ zu veranstalten, deren Anregung dem Erfurter Museumsdirektor Dr. *Käsbach*, deren Leitung dem Bibliotheksdirektor *Suchier* zu danken ist, während die prächtige Anordnung und Gliederung des vorhandenen Materials Herr *Adolf Rhein* in mustergültiger Weise vollzog.

Die ältesten Pergamente datieren tatsächlich tausend Jahre zurück. Das älteste Musikwerk aber ist Blatt 88 der Amplonianischen Bibel aus dem Jahre 1147, in Minuskelschrift gehalten, Vorder- und Rückseite mit Neumen bedeckt: der Hymnus Francogallicus, milites ad faciendum bellum contra infideles incitans (Frankogallische Hymne zur Anspornung der Soldaten zum Kriege gegen die Ungläubigen).

Ihm an Alter zunächst kommt das Bruchstück eines italienischen Antiphonars aus dem 12. Jahrhundert. Von besonderem Interesse ist aber eine französische Handschrift, die um das Jahr 1336 entstandene Musiktheorie des Zisterziensermönches Petrus Palma odiosa aus Bernonville, geschrieben im Kloster zu Cercamp di Bernhardi villa und betitelt „Musica de discantu cum pratica“.

Unter den Handschriften, die aus der Zeit *nach* Amplonius von Ratincks Tätigkeit stammen, ist das Prachtstück das große Antiphonar des Erfurter Domes, über das gar keine Literatur vorliegt. Um das Pergament für dieses umfangreiche Werk zu gewinnen, waren die Häute von 140 Kälbern erforderlich. Es ist durch einen silbergeschmiedeten Einband geschützt, der, aus dem Jahre 1530 stammend, Maria mit dem Kinde zeigt, die Krone auf dem Haupte, auf der Mondsichel schwebend und von Strahlenglanz umflossen (siehe die Abbildung).

Als Erfurter Schöpfung des 14. oder 15. Jahrhunderts ist das Antiphonar des Karthäuserklosters anzusehen, dessen Text in roter Schrift gehalten ist.

Einer der frühesten Erfurter Drucke ist das Erfurter Notenbuch (um 1518), ungefähr gleichaltrig mit diesem das Lectionar des Petersklosters zu Erfurt, einer der ersten Notendrucke ein Inkunabel von Ayrer. Überaus interessant die deutsche Bibel von Johann Grüninger,



Silbereinband zum Evangeliar des Erfurter Domes
Von 1530

die gedruckt, jedoch mit der Hand ausgemalt war. Das älteste Gesangbuch der Michaeliskirche zu Erfurt, in Nürnberg gedruckt, und eine „Singekunst“ von 1660 vervollständigen die Zahl der gebotenen Notenschätze.

Weit umfassender noch ist natürlich das aus dem Reiche der übrigen Wissenschaften Gebotene. Die Ausstellung aber wahrt einen Überblick nicht nur über die Entwicklung des Buch- und Notendrucks, sondern auch über die Entwicklung der Einbandkunst und des Buchschmucks (auch eine Exlibris-Sammlung ist ihr angegliedert) und wirkt somit nicht nur historisch, sondern auch anregend.

Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik

Von HUGO SELING

Auf allen Gebieten menschlicher Arbeit macht sich bei gleichzeitiger Erweiterung der Gesamtleistung eine Intensivierung geltend, welche bis auf die Studien- oder Lehrzeit zurückgreift. Selbst bezüglich der Tagesverrichtung des einfachen Industriearbeiters, dessen Arbeit aus sich gleichbleibenden Wiederholungen unkomplizierter Handgriffe besteht, wurde die experimentelle Psychologie als Beraterin zugezogen, einerseits in dem Sinne eine Auswahl besonders Geeigneter für bestimmte Leistungen zu treffen, andrerseits im ökonomischen Bestreben die denkbarst vollkommene Ausnützung der befähigten Arbeitskraft zu erreichen. So sehen wir, daß, was früher vielfach dem Zufall und einem mehr auf Äußerlichkeiten abzielenden Werdegang überlassen wurde, nach und nach einer Erziehungsrichtung Platz macht, welche Arbeit und individuelles Vermögen in Übereinstimmung zu bringen sucht und es als Pflicht erachtet, deren wechselndes Verhältnis zueinander während der Lehrzeit unter feinfühlige Beobachtung zu stellen.

Von diesem Gesichtspunkte aus dürfte es nicht uninteressant sein, zu untersuchen, inwieweit der heutige Violinunterricht der zeitgemäßen Forderung entspricht, ein hohes Ziel so rasch als möglich und bei größter Sparsamkeit an kostbarer Nervenkraft zu erreichen. Die Frage gewinnt überdies an Bedeutung, wenn man verfolgt hat, was in den letzten 30 Jahren an geigenpädagogischen Werken und Reformvorschlägen veröffentlicht wurde, und wenn man sich bewußt ist, wie wenig der durchschnittliche Typus des heutigen Geigenlehrers sich von dem des vorigen Jahrhunderts unterscheidet.

Gerade der elementare Musikunterricht und besonders das Lehren des Geigenspiels beginnen unter erschwerten Bedingungen, unter ungünstigen Voraussetzungen. Die Schule nimmt den größten Teil an Zeit und geistiger Belastungsfähigkeit in Anspruch, nicht allzu selten absorbiert sie das gesamte verfügbare Maß an Aufnahmsvermögen. Die musikalische Anlage wiederum ist zur Zeit des Unterrichtsbeginnes selten so ausgesprochen, daß sie gegenüber der vielfachen geistigen Inanspruchnahme und ihrer Folgeerscheinung, der Abspannung, siegreich sich durchzusetzen vermag. Selbst aber in den Ausnahmsfällen, wo Körper und Geist des Kindes sich allen Anforderungen gewachsen zeigen, steht der Musiklehrer noch immer vor gewaltigen Hindernissen, die seine besten Bestrebungen zunichte machen können. Eines davon ist die hygienische Forderung, die vom Schulbesuch erübrigte, zum gesunden Austoben in frischer Luft nötige Zeit nicht zu schmälern, was gerade für den geistig Regsamen von besonderer Wichtigkeit ist; ein anderes ist das Verhalten der Eltern, das in doppeltem Sinne ungünstig auf das Kind einwirken kann, und zwar entweder dadurch, daß kein Interesse für den Musikunterricht vorhanden ist, oder durch die gegenteilige Einstellung, welche mit unangebrachten Lobhudeleien das Selbsturteil des Schülers trübt und die Autorität des Lehrers schädigt. Die größte Schwierigkeit aber erwächst dem Pädagogen aus der nicht wegzuleugnenden Tatsache, daß die künstlerische Veranlagung von den technischen Anfangsforderungen enttäuscht wird. Das manuelle Unvermögen steht hier einer geistig-phantastischen Lustvorstellung zu schroff gegenüber, um eine harmonische Entwicklung, wie sie der ehrgeizige, jedoch in alten Methoden fußende Lehrer nach unverhältnismäßig kurzer Zeit erwartet, zu ermöglichen. Wir müssen uns klar darüber sein, daß das ausgesprochen künstlerische Temperament auch im Kindesalter zur triebhaften Äußerung neigt, und daß dieses Eruptive durch die Einzwängung in elementare Betätigungsformen, wie es den primären Schulungsversuchen am Instrumente entspricht, unbefriedigt bleiben, ja oft abgestoßen werden muß. Leidet selbst der verstandesreife Künstler unter der gebieterischen Notwendigkeit, dem rein Handwerklichen so viel Zeit widmen zu müssen, um wie viel schwerer noch lasten die materiellen Forderungen auf dem Anfängerinstrumentalisten und am drückendsten auf dem begabten Geigenschüler, welcher nicht zufällig, sondern aus dem naiven Drang nach reichen Ausdrucksmitteln instinktiv zur Violine gelangt, von ihr Klangschönheit inbrünstig ersehnt und Mißtöne empfängt.

Wenn wir uns in die neuzeitliche Pädagogik anderer Gebiete vertiefen, so finden wir das Lustmoment stark betont, ferner das Bestreben, die bisher trocken gestalteten Wissenszweige durch lebhaftes Selbsterleben dem Kind lebendig zu machen. Man lehrt z. B. dem Volksschüler nicht wie früher die Heimatkunde an Hand von Landkarte und Lesestücken, sondern führt die Kleinen ins Freie, um ihnen Bäche, Wälder, Hügel und Täler zuerst ihres engsten Heimatgebietes kennen zu lehren. Zeigt man ihnen nachher die Karte, dann sehen sie mehr, als bloß farbige Striche, sie knüpfen an Vorstellungen, an, die ihnen Anschauung, also Erleben, gebracht haben.

Halbwegs Analoges im Instrumentalunterricht zu tun, ist nur auf dem Wege möglich, daß wir zu Beginn die technische Erziehung von der rein musikalischen Seite *bewußt* trennen. Grundlage der Instrumentaldidaktik wird immer die *zweckmäßige Bewegungsform* sein müssen und zwar nicht nur das äußerlich wahrnehmbare Bild, sondern vielmehr der innere Bewegungsablauf, welchen in der nötigen Freiheit und Unabhängigkeit zu schaffen,

konzentrierte geduldige Arbeit erfordert. Wollten wir, wie es die frühere Unterrichtspraxis getan hat, vor Erlangung der Bewegungsreife musikalische Empfindungsmomente zugesellen, oder auch bloß zubilligen, so würden wir zumindest gegen die eingangs geforderte Ökonomie an Zeit und Nervenkraft verstoßen, in den meisten Fällen aber ein Dilemma künstlich herbeiführen, welches insbesondere für den Entwicklungsgang der höher gearteten Begabung gefahrbringend wäre.

Vom allerersten Wegbahnen bis zur Erfüllung der ungeheuren mechanistischen Anforderungen neuzeitlicher Musikliteratur bildet die *Willensherrschaft* über die *motorischen Elemente* die Grundlage aller Technik. Sie zum Vollbesitz des Studierenden werden lassen, muß mit der ersten Unterrichtsstunde beginnend, angestrebt werden und erst dann bis die Bewegungsmomente sicher, unabhängig und mit dem geringsten Kraftaufwand geleistet werden können, bis der motorische Apparat zu einem reibungslos funktionierenden Leitungskörper erzogen ist, darf das Empfindungsleben, der Gestaltungsdrang angeschlossen werden. Der zuoberst stehende Komponent musikalischen Schaffens, der *Rhythmus* hat freilich schon früher seinen Einzug halten müssen, was genau genommen gar nicht anders möglich ist, da die Erfahrungen aus Bewegung, mithin auch die einfachste Fingerbetätigung durch das Muskelgedächtnis in Wechselwirkung zum rhythmischen Instinkte stehen.

Bis zu dem nicht allzu naheliegenden Zeitpunkt der Bewegungsreife soll das Lustmoment, das Bedürfnis nach musikalischem Ausdruck im Gesang und rhythmischen Tanz Befriedigung finden, Geschmack und Gehör durch Anhören guter Musik gefördert werden. Sicherlich wird die Freude am Musikstudium auf diese Weise besser erhalten werden, als nach der überholten Praxis, welche mechanische und ästhetische Faktoren in denselben Topf geworfen hat und jedesmal bereit war, vom Untalent klagend zu faseln, wenn ein Studierender an dieser unverdaulichen Kost sich für alle Zeiten den Appetit verdorben hat.

Nur das technische Talent, welches, wie wir später sehen werden, durchaus nicht identisch ist mit dem musikalischen, konnte aus dieser alten Auffassung, die nichts anderes war, als ein Anhäufen von nach Schwierigkeitsgraden geordnetem Übungsmaterial, ein gedankenloses Nachahmen äußerer Formen, eine lediglich auf *Materialreife* hinzielende Methodik, welche schon Paganini „eher ein Erschweren" nannte, Nutzen ziehen, nur der phlegmatische Schüler, der durch Indolenz vor *unnötiger* Energieaufwendung gefeit war, konnte manchmal die gefährliche Klippe umschiffen, an welcher die höher temperierte Veranlagung — durch Angewöhnung unzweckmäßiger Koordinationen — rettungslos gestrandet ist.

Bevor wir unsere Untersuchung fortsetzen, um schließlich zusammenfassend zu erkennen, inwieweit der übliche Geigenunterricht dem heutigen Stand psychophysiologischer Forschung entspricht, ist eine Erörterung jener Fachliteratur nicht zu umgehen, welche für Reformvorschläge eintritt. Diese teils genialen, durchaus aber anregenden Werke zeigen die zahlreichen Gesichtspunkte, von welchen ausgehend, versucht wurde, der Lösung des geigentechnischen Problems näherzukommen und lassen sich in folgende Kategorien einreihen:

1. Bestrebungen, äußerliche Momente, wie Haltung, Fingersätze, Lagenbezeichnungen praktischer zu gestalten.
2. Analysen der inneren Faktoren.
3. Erweiterungen des Übungsmateriales im logischen Ausbau der Urform und in Anpassung an die gesteigerten Forderungen moderner Komponisten.
4. Der meines Wissens nur von *Ossip Schnirlin* vorgeschlagene „Neue Weg", die angewandte Technik nicht mehr an Etüden, sondern direkt an der Konzert- und Kammermusikliteratur zu üben.

Gemeinsam ist allen diesen Veröffentlichungen: Gedankenloser Tradition den Krieg zu erklären.

Schon im Jahre 1885 erschien bei Raabe & Plothow in Heilbronn eine Broschüre von *C. Wassmann*, betitelt: Entdeckungen und Erleichterung zur Erweiterung der Violintechnik. 1895 veröffentlichte der bekannte Pädagoge *Goby Eberhardt* ein Werk von gar nicht zu überschätzender Bedeutung, das den Titel trug: Mein System des Übens. 1898 folgte der geniale *Amadeo van der Hoya* mit: Die Grundlagen der Technik des Violinspiels, ein breitangelegtes Werk, das den komplizierten Bewegungsablauf geigentechnischer Betätigung einer peniblen, wissenschaftlichen Analyse unterzieht. Es folgten *Sevciks* gigantische Unterrichtswerke, in welchen er mit logischer Konsequenz aus Urformen technische Endformeln entwickelt, 1902 *Steinhausens:* Physiologie der Bogenführung, und auf einmal gab es fast jedes Jahr Neuerscheinungen von pädagogischen Büchern und Notenheften, von denen ich aufs Geratewohl nur noch anführen möchte: *Schäfers* interessante Studie über den natürlichen Fingersatz bei chromatischen Figuren, *Paul Stoeving:* Die Kunst der Bogenführung, die in Chicago erschienene Publikation von *J. Gerald Mraz:* Violin Technik based on Systematized Intervals, *A. Jahn:* Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine, *Karl Klingler:* Über die Grundlagen des Violinspiels, die Spezialstudie über das Vibrato von *Fritz Rau*, die stilistisch überaus fesselnd geschriebenen, von starker Persönlichkeit zeugenden Bücher von *Siegfried Eberhardt* und endlich das vor einem halben Jahr erschienene fulminante Werk des weltbekannten Solisten *Karl Flesch*, das man eine umfassende Enzyklopädie des Geigenspiels nennen könnte, und an welchem wohl das

Erstaunlichste ist, daß ihm ein nochmal so starker Band folgen soll.

Ich bemerkte schon, daß es sich um eine Auslese, nicht aber um ein erschöpfendes Anführen handelt. Erwähnenswert wäre noch vieles, wenn auch öfters nur aus dem Grunde, um zu zeigen, wie so mancher im Glauben befangen ist, Licht in die verstaubte Dunkelkammer der Geigenlehrer zu bringen, und sich dabei selbst in die dunkelsten Sackgassen verrennt. Ein typisches Beispiel dafür ist die „Neue Meistertechnik" von *Ondricek-Mittelmann*, welche Virtuosenschule zuerst eine sehr lesenswerte Einführung in die einschlägigen Kapitel der Anatomie und Physiologie bringt, nachher aber im praktischen Teil Streckübungen vorschreibt, wie sie extremer nicht erfunden werden können, und deren Anwendung die beste Hand in kurzer Zeit ruinieren muß.

Aber auch bezüglich der Besprechung der früher zitierten Werke müssen wir uns Beschränkung auferlegen. Mit Rücksicht auf die begrenzte Form unseres Aufsatzes können wir nur jene herausnehmen, welche *erste* und *typische* Vertreter ihrer Art und daher berufen sind, im geschichtlichen Rückblick als Stützpunkte geigenpädagogischer Reformbestrebungen Geltung zu behalten. Daß wir dabei die Technik als Gesamtkomplex betrachten und nicht Elementares von der Entwicklungsform trennen, ist selbstverständlich.

Wir gehen nun daran, von jenen Erscheinungen den Wesenskern herauszuschälen und auf seine Brauchbarkeit im Sinne zeitgemäßer Forderungen zu prüfen und werden dabei sehr bald zur Überzeugung gelangen, daß die daraus sprechenden Reformbestrebungen wenig wirklichen Nutzen gestiftet haben, und zwar hauptsächlich aus folgenden Gründen: Sie wurden entweder ohne objektive Prüfung als unpraktisch oder unnötig abgetan, oder, was noch schlimmer war, mangels tieferen Eindringens unrichtig gelehrt, endlich aber — und das scheint der auf der Geigenpädagogik dauernd lastende Fluch zu sein —, sie wurden irrtümlich als einseitiges Universalmittel zur Lösung des technischen Problems aufgefaßt. Es wäre ein jämmerlicher Trugschluß, wollte man die verfehlte Anwendung den genialen Autoren selbst entgelten lassen.

Waßmann beginnt seine Reformarbeit beim A des Geigenspiels, bei der Haltung der Geige. Meines Wissens ist er der erste, der für den Schulterhalt eintritt, eine Forderung, die im krassen Widerspruch zu der früheren, aber bis auf den heutigen Tag gelehrten Regel steht, die Geige zwischen Schlüsselbein-Kinn, Daumen und Zeigefingerwurzel zu halten. Die hier ergriffene Initiative wurde von dem weiter unten zur Besprechung gelangenden Reformator *Siegfried Eberhardt* zu einer Lehre der Gesamttechnik ausgebaut. Waßmann läßt den Daumen leicht gestreckt *unter* den Geigenhals legen, wodurch bezweckt wird, daß erstens die Daumenhaltung für alle Lagen dieselbe bleibt, zweitens die Innenrollung des Unterarmes vollkommener durchgeführt werden kann. Durch diese Maßnahme wird unstreitig die Streckfähigkeit und Ruhe der linken Hand gefördert, ganz abgesehen davon, daß die Fingerstellung an sich günstiger wird. Meiner Ansicht nach bietet diese Haltung aber noch den großen Vorteil, daß das selbst bei vorgeschritteneren Geigern häufig zu beobachtende Klemmen, welches aus den Muskelassoziationen der Alltagsverrichtungen herrührt und dem unabhängigen Fingerfall im Wege steht, unmöglich gemacht wird. Der sichere Schulterhalt tut ein übriges, Fingerbewegung und Lagenwechsel in zweckmäßige Bahnen zu weisen. Der Quintengriff hingegen, für welchen Waßmann so entschieden eintritt, ist in der von ihm verlangten Ausdehnung nicht empfehlenswert. Bietet er auch Stützpunkte für den auf Intervallsbegriffe erzogenen Muskelsinn, so ist er dem Gewichtsspiel und freischwingenden Vibrato im Wege. Wie sehr aber, an richtiger Stelle verwendet, der Quintengriff imstande ist, mancher problematischen Passage den Weg zu ebnen, weiß jeder ausgebildete Geiger. Höchst interessant und vorher nicht gelehrt, ist Waßmanns Schema der Fingerstellungen, ebenso der logische Aufbau seines 12-Lagensystems (an Stelle der üblichen 7 Lagen und einer Sattellage), es würde aber die uns gezogenen Grenzen wesentlich überschreiten, wollten wir das Für und Wider dieses Änderungsversuches unter die kritische Lupe nehmen.

Goby Eberhardt darf die Priorität für sich in Anspruch nehmen, sich als Erster für die Vorstellungstechnik eingesetzt zu haben. Wenn auch ursprünglich ohne tiefergehende wissenschaftliche Untersuchung entwickelt er aus der Tragik eigenen Erlebens ein System, das die bewußte Geistestätigkeit im Sinne der Beherrschung motorischer Nervenzentren als das Primäre instrumentaler Technik bezeichnet. Die Entstehungsgeschichte dieser wertvollen Entdeckung ist so interessant, daß es gerechtfertigt erscheint, sie im Auszug wiederzugeben. Durch einen Schlaganfall einseitig gelähmt, war G. Eberhardt außerstande, die linke Hand zu gebrauchen. Resigniert stand er im Begriffe der Geigerlaufbahn zu entsagen, als ihn biographische Studien über Paganini vor die merkwürdige Tatsache stellten, daß der Genueser Meister selten *hörbar* geübt habe. Von den meisten Zeitgenossen, welche sich zu Paganinis dämonischer Künstlerschaft äußerten, wird berichtet, daß dieser hauptsächlich durch stumme Übungen seine Hand zur höchsten Leistungsfähigkeit gebracht habe. Dazu kam jener bekannte Ausspruch, daß er nach Vollendung seiner Reisen der Welt ein Geheimnis mitteilen werde, das in keinem Konservatorium zu erlernen sei und durch dessen Besitz ein junger Mensch in drei Jahren die höchste Ausbildung erreichen könne. Das ergänzende Zufügen, daß zu dieser Lehrmethode *Geist* erforderlich sei, genügte einem Denker wie Eberhardt, den für die Vorstellungstechnik fundamentalen Grundsatz abzuleiten: „Technik ist Gehirntätigkeit, Nerven und Muskel sind nur ausführende Organe".

Und zuerst begann er an sich selbst die Hypothese zu erproben. Er fixierte mit ganzer Konzentration einfache Intervallgruppen, soweit es seine lahme Hand erlaubte, am Griffbrett. Ohne die Finger aufzuheben, stellte er sich dabei den Bewegungsablauf *innerlich* vor. Und überraschend schnell und in ungeahntem Ausmaße kam der Erfolg: In einem halben Jahre hatte Eberhardt seine frühere Virtuosität wiedergewonnen, damit aber gleichzeitig den Beweis erbracht, wie richtig die Voraussetzungen gewesen sind.

Hätte G. Eberhardt nicht schon durch die Herausgabe späterer Studienwerke, von denen ich hauptsächlich die „Gymnastik des Violinspiels" und die Vorstudien zu den 24 Paganini-Capricen (Virtuosenschule 2. Teil) hervorheben möchte, Anspruch auf Dankbarkeit vieler Geigergenerationen, selbst dann wäre meines Erachtens kein Wort der Anerkennung groß genug, um diesen mutigen Pfadfinder mentaler Pädagogik, der das Dichterwort „Nütz' die Schranke dir zur Staffel, immer höher nur hinan" im wahrsten Sinne des Wortes verwirklicht hat, entsprechend zu ehren.

Unbeeinflußt von Eberhardts Entdeckung, von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehend und zum Teil mit anderen Ergebnissen, widmete sich *Amadeo van der Hoya* der Psychophysik des Geigenspiels. In seinen „Grundlagen der Technik des Violinspiels I. Teil" sagt Hoya in der Einleitung, was zu seinen Studien den Anlaß gegeben hat: „Das kläglich zu nennende technische Endresultat, das trotz Talent und Liebe zur Musik von vielen Schülern an Konservatorien oder im Privatunterricht durchschnittlich erreicht wird." Es fehlt an der *Grundlage* des technischen Könnens, welches bisher im Elementarunterricht nur auf *äußere* Betätigungsformen hin angestrebt wurde. Kenntnismangel der Gesetze der Nerventätigkeit war die Ursache einer gedankenlosen Verwendung von Schulungsmitteln, welche dem jeweiligen Zustand des motorischen Apparates nicht Rechnung trug. Man gibt dem Schüler die Geige unter das Kinn, den Bogen in die Hand und verlangt von ihm isolierte und präzisierte Bewegungen, die sein Bewegungsapparat *zweckmäßig* zu leisten nicht imstande ist. So leistet er sie unzweckmäßig, indem er allen Hemmungen Kraft gegenüberstellt. Keine unserer Alltagsverrichtungen verlangt eine isolierte Fingerbetätigung. (Ebensowenig übrigens räumlich und dynamisch abgestufte Bewegungen des rechten Armes, wie sie zur Bogentechnik nötig sind.) In den allermeisten Fällen ist die Hand ein bloßer Greifapparat, bei welchem alle 4 Finger gegen den Daumen in Tätigkeit treten. „Selbst wenn nur ein oder zwei Finger gebraucht werden, ist unschwer festzustellen, daß die Muskeln der praktisch unbeteiligten Finger in Mitbetätigung geraten, wobei der arbeitende Finger hinsichtlich Richtung und Begrenzung der gewünschten Bewegung gestützt werden soll. Je genauer die Bewegung angestrebt wird, um so größer ist im Anfang der Kraftaufwand" (Hoya). Wir brauchen nur unsere Schulkinder die ersten Schreibversuche machen sehen, um uns von diesen unliebsamen Mitbetätigungen überzeugen zu können. Sie stammen aus dem Bestreben, die Bewegung sicher zu gestalten. Diese Beobachtungen sind für die Geigentechnik deswegen von großer Tragweite, weil, wie die Physiologie lehrt, die Wiederholung gleichartiger Bewegung (einerlei ob im angestrebten Sinne richtig oder falsch) zwischen den beteiligten, die Bewegung auslösenden Nervenzentren Assoziationen schafft. Daß jene Momente bei jeder neuen ungekonnten Bewegung zutreffen und daß nach und nach eine Anpassung im Sinne von Kraftdosierung eintritt, ist ein beliebter Einwand. Diese Applikationsfähigkeit bringt aber nur für primitive Verrichtungen Vorteile. Schon durch die unnatürliche Haltung der Geige, zu welcher ungünstigen Voraussetzung sich noch mehrere andere erschwerende Momente gesellen, wird die einfachste Fingerbewegung am Griffbrett selbst im ersten Schulungsstadium (im Sinne nervenmotorischer Arbeit) so kompliziert, daß Kraftverringerung (wie sie z. B. *Barmas* in seiner Lösung des geigentechnischen Problems als Umundauf hinstellt) noch immer nicht genügt, die Zweckmäßigkeit einer Bewegung zu verbürgen. Trotz lockerer Gelenke kann man sehr gut mit falschen Hilfsbetätigungen arbeiten, wenn auch zugegeben werden soll, daß Forcieren die Gefahr ganz wesentlich vergrößert. Mit diesen für die grundlegende Geigentechnik nachteiligen Muskel- bezw. Nervenassoziationen wird bis auf den heutigen Tag kaum gerechnet, ja in vielen Fällen sogar aufs gröbste dagegen verstoßen.

Es ist erstaunlich, daß die von Hoya vorgenommenen Untersuchungen, welche durchaus positives Material zutage gefördert haben, so wenig der Allgemeinheit zugute gekommen sind; auf die Frage, warum es so ist, gibt es nur eine Antwort: Die durchschnittliche Bildungsstufe des Elementarlehrers war nicht hoch genug, die wertvollen Erkenntnisse aufzunehmen. Sicherlich eine unerfreuliche Erscheinung, welcher man als einzigen Milderungsgrund zubilligen kann, daß Hoyas Stil, die trockene Ausdrucksweise, die pedantischen Wiederholungen das Lesen seiner Bücher erschweren. Der gebildete Lehrer wird der geringen Mühe nicht aus dem Wege gehen und großen Gewinn davontragen.

Während Hoya im ersten Teil seiner „Grundlagen der Technik" die Analyse des inneren Bewegungsablaufes vornimmt und zum Schlusse gelangt, daß die erste technische Schulung ohne Instrument zu erfolgen hat — wozu er ausgezeichnete Übungen angibt —, widmet er seinen zweiten Teil dem praktischen Elementarunterricht am Instrument. Auch hier findet man neue Gedanken in Hülle und Fülle. Das Abmessen der Griffweiten wird von der Intervallvorstellung abhängig gemacht. Die durch das Vorschulungssystem entwickelten Faktoren des Tastgefühles, der Bewegungsempfindung, der Lokalisierungsfähigkeit werden nunmehr unter optische und akustische Kontrolle gestellt. Das praktische Studienmaterial beginnt Hoya mit Griff-Tabellen, deren Zweck ist, dem Schüler *gleichzeitig* die Beobachtung von Notenzeichen, Intervallverhältnissen und Griffentfernungen zu ermöglichen. Es ist erstaunlich, wie bei dieser Lehrweise die Intonation, dieses für Lehrer und Schüler trübste Kapitel des Geigenunterrichtes in kurzer Zeit sicher wird. Einfacher und übersichtlicher läßt sich der Anfangsunterricht nicht gestalten. Was Hoya über die Schulung der rechten Hand sagt, ist ebenso durchdacht, es deckt sich aber annähernd mit den in anderen Violinschulen aufgestellten Regeln und kann deswegen hier übergangen werden. Nicht klar ist zu ersehen, ob Hoya zu dem beweglichen oder starren Bogenhalt sich bekennt, ich möchte aber annehmen, daß er als Joachim-Schüler und nachdem er Courvoisier so oft erwähnt, ein Vertreter des letzteren ist.

Ein Autor, der sich ausschließlich mit dem schwierigen Mechanismus des rechten Armes beschäftigt, ist Dr. *F. A. Steinhausen*. In seinem Buche „Die Physiologie der Bogenführung" sieht man den exakten Wissenschaftler am Werke. Nach einer ausführlichen Einleitung, welche sich mit den in Betracht kommenden Abschnitten der Anatomie und Physiologie befaßt, verläßt der Arzt seine eigentliche Domäne und widmet sich der Mechanik von Bogen und Bogenführung. Es folgt ein Teil, welcher sich mit der Dynamik beschäftigt, womit er natürlich nicht die Lehre von der veränderlichen Tonstärke, auch nicht den gebräuchlichen physikalischen Sinn des Wortes meint, sondern auf die Muskeltätigkeit im Hinblick auf das Zentralorgan weist. Das letzte Kapitel der ungemein wertvollen Studie, welche in der Bibliothek keines Geigers fehlen sollte, ist der angewandten Bogentechnik, den einzelnen Stricharten gewidmet.

Wir können uns hier nur mit den von Steinhausen zutage geförderten Ergebnissen auseinandersetzen, um deren praktischen Wert zu prüfen. Es sind dies: Die Funktion der *Unterarmrollung*, das *Schwungmoment*, der *bewegliche Bogenfingerhalt*. Mit der in ihrer ungeheuren Wichtigkeit bewiesenen Rollbewegung im Unterarm (Speiche um Elle) hat die in den alten Methoden unglaublich überschätzte, ja seitens mancher Lehrer zur wesentlichsten Betätigung überhaupt gestempelte, *aktive* Handgelenksbewegung eine absolute Korrektur erfahren. Wenn auch das Handgelenk im entspannten Zustand wohl mitschwingen soll, darf es durchaus nicht Kraftgeber sein wollen. Nach Steinhausen geht jede bogentechnisch zweckmäßige Bewegung von den großen Armgelenken aus und es ist klar, daß aus dieser Erkenntnis der *Schwunggedanke* (wie er im Klavierspiel z. B. von Breithaupt vertreten wird) in der Formulierung der natürlichen Bogenführung seinen Einzug halten mußte. (Den Versuch, den Schwungbegriff auch auf die linksseitige Technik zu übertragen, hat meines Wissens Goby Eberhardt als erster in seiner „Gymnastik des Violinspiels" unternommen.) Der Eindruck von müheloser Leichtigkeit, den virtuose Geiger zu allen Zeiten auf den Zuhörer ausgeübt haben, findet in Steinhausens Buch eine Erklärung wie sie besser nicht gegeben werden kann.

Die bisher durch falsche Auffassung zum Lehren und Lernen schwerste Strichart, das Geigenstaccato (eine rasche Folge kurzer Noten auf einem Bogenstrich), verliert durch Steinhausens Untersuchungen und seine auf richtiger Erkenntnis beruhenden Ausführungsangaben alle angedichtete Schwierigkeit. Solange man den Schlüssel dazu in der aktiven Handgelenksbewegung (von den meisten in vertikaler, von manchen sogar in horizontaler Richtung) gesucht hat, *mußte* Mißerfolg solches Bestreben begleiten.

Sehr interessant ist Steinhausens Untersuchungsergebnis, daß die mögliche Geschwindigkeit der Rollzitterbewegung, wie sie ein rasch ausgeführtes Staccato fordert, in jedem Individuum bereits vorhanden ist, und daß sie zwar durch Übung präzisiert, nicht aber in bezug auf Geschwindigkeit gesteigert werden kann. Im Gegensatz zu früheren Regeln entspringt daraus die Forderung, diese Strichart so rasch als individuell möglich zu üben.

Der bewegliche Griff, wie ihn im Gegensatz zu den Geigern die Cellisten meistens anwenden, hatte schon vor Steinhausen Anhänger, z. B. Spohr. Erst seit Courvoisier den starren Griff verfocht und die Berliner Schule mit ihrem Schlagwort, „Finger fest, Handgelenk lose" die Lehrer irre machte, wurde diese Lehrweise zur allgemein gültigen erhoben. Beobachtet man heute die namhaften Solisten am Konzertpodium, so läßt sich unschwer feststellen, daß der starre Bogengriff mehr und mehr verschwindet. Sieht man *Willi Burmester* sein Paradestück, die „Air" von Bach, vortragen, dann fällt einem das lebhafte Fingerspiel der Bogenhand dermaßen in die Augen, daß es nicht weiter verwunderlich scheint, wenn im Urteil noch ungereifte Studierende darin das Geheimnis des großen Tones sehen und zu blinden Kopisten werden. *Henry Marteau* schreibt einleitend zur ersten Übung seiner Bogenstudien: „Auch müssen die Finger geschmeidig sein und nicht wie Stöcke auf der Stange liegen."

Von all dem ist der starre Griff das Gegenteil und er ist nur aufrecht zu erhalten, wenn unzweckmäßige Handgelenksbewegungen zur ausgleichenden Wirkung herangezogen werden. Gebührt auch Steinhausen das Verdienst als erster die Zwangsläufigkeit des beweglichen Griffes aus der richtigen Bogenmechanik nachgewiesen zu haben, so sind wir dennoch nicht in der Lage, das elastische Erfassen des Bogens in einem Ausmaß anzuerkennen, der zu einem „Griffwechsel" wird, wie ihn Steinhausen propagiert. Die besten Theorien nützen eben nichts, wenn die nüchterne Beobachtung es anders zeigt. In Wirklichkeit ist nämlich die Drehung um die Spielachse derart minimal, daß man dem Schüler gegenüber besser tut, sie gar nicht zu erwähnen. Man könnte sonst den Teufel durch den Beelzebub, das schlänkernde Handgelenk durch den umkippenden Unterarm vertreiben.

Abseits aber von jener übertriebenen Definition — welcher Entdecker schießt nicht über das Ziel hinaus — sind die Forschungsergebnisse Dr. Steinhausens eine gar nicht hoch genug zu wertende Bereicherung geigenpädagogischer Reformgedanken, die jeder ernste Lehrer die Pflicht hätte, in sich aufzunehmen. Ob damit in bogentechnischer Beziehung das letzte Wort gesprochen, das Problem restlos gelöst wurde, ist um so mehr zu bezweifeln, als schon fünf Jahre nach dem ersten Erscheinen des Steinhausenschen Werkes *Arthur Jahn* mit seiner höchst verdienstvollen Schrift: Grundlagen der natürlichen Bogenführung, welche das Thema von anderen Gesichtspunkten aus behandelt und deren würdigende Besprechung wir uns für das nächste Mal vorbehalten, in die Öffentlichkeit getreten ist.

Was die Abhandlung *Arthur Jahns* („Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung", Breitkopf & Härtel) von anderen Arbeiten über das gleiche Thema unterscheidet, ist das Bestreben, einer Bogenführung, welche der Empirie entstammt, die wissenschaftliche Genehmigung zu erteilen. In der Art, wie Jahn es meint, können wir uns ruhig damit einverstanden erklären, denn es handelt sich dabei um eine durchaus zeitgemäße Praxis, welche weder den festgestellten Oberarm noch Handgelenksexzesse fordert und im äußeren Bewegungsbild der üblichen Spielweise moderner Solisten entspricht. Noch besser wird man den Sinn der Jahnschen Schrift verständlich machen, wenn man folgendermaßen sagt: Steinhausen und Hoya haben als erste versucht, dem Problem der Bogenführung durch exakt-wissenschaftliche Behandlungsweise näherzukommen. Auf den von diesen Autoren zutage geförderten Erkenntnissen baut Jahn erweiternd seine Spekulationen auf, mit der Absicht zu korrigieren, wo seiner Meinung nach zu Unrecht gewisse traditionelle Gepflogenheiten als fehlerhaft hingestellt werden. Hoya gegenüber geschieht das in bescheidenerem Maße, und zwar bezüglich eines von ihm erfundenen mechanischen Apparates, dessen Anwendung zur Vorschulung des die Bogenführung leitenden Muskelgefühles dienen sollte, ferner bezüglich der zu wenig gewerteten Unterarmrollung. Um so ketzerischer steht Jahn aber Steinhausen gegenüber, dem er in mehreren wesentlichen Punkten widerspricht.

Es soll ein andermal unsere Aufgabe sein die divergierenden Gedankengänge der beiden Forscher gegeneinander zu halten, was ohne weitausholende Untersuchungsmethoden zwecklos wäre. Heute liegt uns nur im Sinne unseres Themas daran, von rein praktisch-pädagogischen Gesichtspunkten ausgehend, klare Richtung zu gewinnen, weshalb folgende Fragen zu erörtern sind:

1. Steinhausen behauptet, daß das Handgelenk niemals selbständige Funktionen auszuüben hat, und daß auch für die kleinsten und raschesten Striche die Oberarmmuskulatur Führer und Kraftgeber ist. Jahn bekämpft in diesem Zusammenhang die untergeordnete, bloß ausgleichende Rolle des Handgelenkes.

2. Steinhausen verlangt unter allen Umständen minimalen Bogendruck, während Jahn den Beweis führt, daß dies nur bei kurzen Strichen von mittlerer Geschwindigkeit und Tonstärke in der Nähe des Bogenschwerpunktes klanglich befriedigen kann.

3. Das von Steinhausen geforderte lose Halten des Bogens korrigiert Jahn in sehr interessanter Beweisführung dahin, daß dem Finger-Kräftespiel, und zwar nicht nur im Hebelsystem der Spielachse, eine wesentliche Rolle zufällt, wobei er nicht nur den Zeigefinger- und Kleinfingerdruck, sondern auch den Druck des opponierenden Daumens in seine mathematischen Schlußfolgerungen einbezieht.

4. Steinhausen will, daß das Bogenhaar mit seiner ganzen Breite die Saite berührt und gestattet das Umlegen nur beschränkt, während Jahn das übliche Kanten für richtig hält.

Von Punkt 1—3 ist Jahn kaum zu widerlegen, zu Punkt 4 jedoch geben wir zu bedenken, daß die neue russische Bogenhaltung, welche von Leopold Auer in Petersburg zuerst gelehrt wurde, in immer weitere Kreise dringt und selbst von einer Kapazität wie Carl Flesch als die vorteilhafteste bezeichnet wird. Bei dieser neuesten Bogenhaltung wird aber mit gerader Stange und schwach gespannten Haaren und nur im Piano mit leichter Kantung gespielt. Die Theorie Steinhausens scheint also hier zur üblichen Praxis zu werden.

Ganz verfehlt wäre es, in dem Jahnschen Werk eine streitsüchtige Polemik sehen zu wollen. Es ist eine durchaus objektiv gehaltene ernste Arbeit, die es auch nicht verschmäht, die Verdienste früherer Forscher anzuerkennen. Durch diesen Umstand gewinnt Jahn schon im Vorwort die Sympathien des kritischen Lesers, denn es wäre natürlich ein Unding negieren zu wollen, daß Steinhausen der eigentliche Bahnbrecher im Ergründen jener Gesetze war, denen die zweckmäßige Bogenführung unterliegt. Ihm gebührt unter allen Umständen der Ehrenplatz der ersten Tat! Immerhin ist Jahn als Erweiterer des einmal eingeschlagenen Weges schon deswegen hoch einzuschätzen, weil er erstens mehr der Praxis entgegenkommt, zweitens aber in durchaus selbständigen Untersuchungsmethoden neue Lichter aufzustecken versteht. Daß er dabei die Mathematik zu wesentlichen Hilfs-

diensten heranzieht, ist im Interesse der Objektivität zu begrüßen. Da es aber nicht jedermanns Sache ist trigonometrischen Beweisführungen zu folgen, fürchten wir, daß die so wünschenswerte Verbreitung seines Buches gerade an dessen schwerer Lesbarkeit scheitern wird.

Vollkommen Neues hat uns Jahn mit der ziffernmäßigen Darlegung der Druckverhältnisse im Spielgelenk, mit dem errechneten Nachweis, welche Arbeit der Arm zu leisten hat, sich selbst zu tragen, mit den Begriffen Einstellungsaktivität, Reaktivität und Arbeitsinhalt gebracht. Aus letzterer Definition in Verbindung mit der Forderung minimalen Kraftverbrauches befehdet Jahn die Steinhausensche Theorie *großzügiger* Bewegung für *kurze* Striche in überzeugender Weise.

Als im letzten Dezennium des vorigen Jahrhunderts das technische Phänomen *Kubelik* die Welt in Staunen setzte, entdeckte man plötzlich auch dessen Lehrer, den bis dahin kaum bekannten Prager Pädagogen *Otokar Sevcik*. Man interessierte sich für seine Unterrichtsart und die Geigerkreise von Europa und Amerika wurden förmlich revolutioniert, als sie sich so überraschend einem bis dahin unbekannten Übungsmaterial gegenüber sahen, das in noch nie dagewesener Reichhaltigkeit und in streng logischem Aufbau die Technik von der Urform bis zur letzten Möglichkeit entwickelte. Über Nacht war Sevcik Ereignis geworden, wer halbwegs konnte, pilgerte nach Prag, das wie ein zweites Weimar bald zu einer internationalen Virtuosenkolonie wurde. Denn alles strömte dahin, das Wunderkind, ebenso wie der altroutinierte Künstler und der im normalen Alter Stehende. Konzertierende Geiger im Zenith ihres Ruhmes verließen in Prag den Zug, um Meister Sevcik ihre Aufwartung zu machen und so ganz nebenbei sich Rats zu erholen, wie sie die, ihrer Künstlerschaft gesetzten Grenzen nach der technischen Seite hin erweitern könnten. Aus den Vereinigten Staaten aber kamen grauhaarige Konservatoriumsdirektoren herüber, mit dem wohlkalkulierten Zweck, die Autorisierung zur neuen Methode zu erlangen, um sie drüben als Kapital verwerten zu können.

Im selben Maße als Sevcik so Mode wurde, gab es stille Zweifler, ruhige Warner und auch geifernde Feinde. Diejenigen, welche in sachlicher Erwägung die schrankenlose Begeisterung nicht zu teilen vermochten, warnten vor einer einseitigen Methode, welche die Technik zum Hauptzweck, zu einer Art erlernbaren Sport erhebt, ungehört blieb der kleine Kreis, welcher die technische Anbahnung und Entwicklung instinktiv anderswo vermutete als in den kraftstrotzenden Muskeln.

Seitdem der Name Sevcik zu einem klingenden geworden ist, stehen sich also extreme Lager gegenüber und es soll unsere Aufgabe sein, für die weniger orientierte Allgemeinheit eine klare Richtlinie zu schaffen. Wie in den meisten Streitfällen ist die Wahrheit in der Mitte zu suchen. Es steht außer Zweifel, daß ein studierender Geiger, welcher 6—8 Stunden ausschließlich Sevcikschen Übungen widmet, sich von der wahren Kunst entfernt. Er wird zum eigentlichen Musizieren keine Spannkraft mehr haben, in vielen Fällen sich auch den Geschmack verderben und die auf Effekthascherei hinzielende virtuose Komposition der musikalisch-wertvollen vorziehen. Bei jahrelanger Wiederholung so einseitiger Geigerei wird auch das emotionelle Erlebensvermögen schweren Schaden nehmen. Andererseits ist es aber nicht zu verkennen, daß das künstlerische Gestalten erst dann dem Zuhörer ruhigen Kunstgenuß gewährleistet, wenn die technische Entwicklungsstufe des Vortragenden wesentlich höher ist, als es die Anforderungen des interpretierten Stückes sind. Diese technischen Reserven zu erreichen ist aber durch nichts besser möglich als durch das gründliche Eingehen auf Sevciks unerreichtes Übungsmaterial, welches beginnend von einer Anfängerschule (im Halbtonsystem) bis zur großen Violintechnik und den viertausend systematisch fortschreitenden Bogenübungen restlos das ungeheure Gebiet der gesamten Geigentechnik erschöpft und so jedem ein Heilmittel für spezielles Unvermögen bietet. Der geistlose, jedoch oft gehörte Einwand, man lebe nicht lange genug, um es nur zeitlich zu ermöglichen alle Übungen von Sevciks Op. 1 und die 4000 Bogenübungen zu studieren, fällt in sich selbst zusammen. Sevciks Werke sind als Sammlung aufzufassen, gleich einem therapeutischen Lexikon. Wie aber, um jenem Nutzen zu entnehmen, der Arzt erst die Diagnose gestellt und dann das entsprechende Heilmittel wohlüberdacht gewählt haben muß, so soll auch der Geigenlehrer die einzelnen Übungen auf ihren Zweck verstehen und an richtiger Stelle zu verordnen wissen. Dergestalt in das tägliche Arbeitspensum des Studierenden eingereiht, wird die Beschäftigung mit Sevcikschen Übungen ungewöhnlich nutzbringend und niemals schädlich sein. Kein normal denkender Lehrer wird aber dem Schüler zumuten alles zu spielen, was Sevcik geschrieben hat. Insbesondere gilt dies von den 4000 Bogenübungen, wovon sich ein jeder herausnehmen soll, was er braucht. Die Studien, welche sich auf die arpeggierten Akkorde beziehen, werden freilich in der Werkstatt ernstarbeitender Geiger Dauerwohnsitz aufschlagen. Voraussetzung für den gedeihlichen Gebrauch des in Rede stehenden Übungsmaterials ist unbedingt, daß der ungehemmte nervenmotorische Apparat im Sinne Hoyas vorliegt.

An äußerlichen Momenten, welche die Sevcik-Methode von anderen unterscheidet, wäre zu erwähnen die von Waßmann herrührende Daumenstellung unter dem Geigenhals und ein sehr zweckmäßiger Kinnhalter für langhalsige Geiger, welche gewohnt sind, die Geige mit Backenkontakt zu halten, der unter dem Namen „Prager Kinnhalter" heute überall erhältlich ist.

Wenn wir als letzten der oben angeführten Reformatoren *Siegfr. Eberhardt* wählen, um seine Veröffentlichungen einer Erörterung zu unterziehen, so sind wir uns bewußt ein Wagnis zu unternehmen. Keiner der bisher Zitierten hat so gründlich mit der Tradition aufgeräumt wie er, keiner stellt so persönliche Forderungen. Durch folgende Werke ist S. Eberhardt in Geigerkreisen bekannt geworden: Die Treffsicherheit auf der Violine (Verlag Fürstner, Berlin), Der beseelte Violinton (Verlag Kühtmann, Dresden), Virtuose Violintechnik (Deutscher Musikverlag, Berlin), Paganinis Geigenhaltung (Verlag A. Fürstner, Berlin) und die im gleichen Verlag erschienene „Lehre von der organischen Geigenhaltung".

Die beiden ersten Erscheinungen enthalten keine eigentlichen Reformgedanken weshalb deren Besprechung nicht in unser Thema fällt. Um so mehr aber trifft diese Voraussetzung hinsichtlich der Richtung zu, welche der stilistisch ungewöhnlich begabte Autor beginnend vom VII. Abschnitt der „Virtuosen Technik" bis zur „Lehre der organischen Geigenhaltung" konsequent verfolgt. Wollten wir über den Weg, den S. Eberhardt so mutig einschlägt, eine den Wesenskern treffende Bezeichnung setzen, dann wäre wohl am verständlichsten: Die Bewegungslehre der linken Schulter.

Der erste Versuch, die bisher außer acht gelassene Schultertätigkeit zu einer im Gesamtspielmechanismus wesentlichen Funktion zu erheben, bezw. diesem Problem analytisch näher zu treten, stammt meines Wissens für die linkshändige Technik von *Hans Diestel* (Violintechnik und Geigenbau). Während letzterer aber auf halbem Wege stehen bleibt und manches von der Klaviertechnik herübernimmt, was im Geigenspiel nicht analog ist, gibt sich Eberhardt mit Halbem nicht zufrieden und entwickelt in logischer Abstraktion aus der in ihrer Tragweite erkannten Schultertätigkeit eine Geigenhaltung, die man zwar vereinzelnd bei manchen virtuosen Geigern sehen konnte, welche aber das diametrale Gegenteil der bisher allgemein üblichen und in sämtlichen Schulen angegebenen darstellt. Bisher wurde gelehrt, daß die Geige auf das Schlüsselbein zu legen, durch Kinndruck zu halten und zwischen Daumen und Zeigefingerwurzel leicht zu stützen sei. Diese Haltung macht in den meisten Fällen eine umständliche, den Geiger

oft entstellende Kissenunterlage nötig, welche überdies auf die Resonanz des Geigenkörpers nachteilig wirkt. Das Vornehmen oder Hinaufziehen der Schulter wird von sämtlichen Pädagogen bis auf Diestel als schwerer Fehler bezeichnet. Und nun kommt S. Eberhardt daher und erklärt in seinen beiden Büchern „Paganinis Geigenhaltung" und „Die Lehre der organischen Geigenhaltung", daß das gerade Gegenteil nicht nur richtig, sondern *Bedingung* einer hemmungslosen Technik sei. Was Eberhardts Folgerungen so interessant macht, ist, daß sein Forschen von Anfang an darauf eingestellt gewesen ist, die inneren und äußeren Bewegungsmomente am Vorbild des mühelos arbeitenden Naturtalentes zu beobachten, wobei er zu dem Ergebnis kam, daß der innige Kontakt der linken Schulter mit dem Instrumente ein bei ausgesprochenen Naturbegabungen (Sarasate, Vecey, Elman etc.) sich wiederholender Vorgang sei. Auch einige Bilder Paganinis deuten eine Haltung an, bei welcher die Geige mit stark unterschobener Schulter erfaßt wird. Man würde jedoch fehlgehen, wollte man annehmen, daß Eberhardt lediglich erhöhte Stabilität bezwecke. Der von ihm empfohlene Halt ist labile Anlehnung, ist *Fühlungnahme*. Welche Wichtigkeit der Autor gerade diesem Vorgang beimißt lesen wir aus dem Satze (S. 10, Lehre der organischen Geigenhaltung): „Das Grundgesetz der Violintechnik muß in erster Linie die Verschmelzung des Tonzeugs mit dem Körper behandeln."

Hier haben wir es mit einer Reformbestrebung zu tun, die einen vollkommen neuen Gedanken vertritt, welch letzterer um so mehr der Mühe wert scheint an Studierenden aller Alters- und Könnensstufen erprobt zu werden, als der leidige Geigenhalt nach der bisherigen Gepflogenheit ein Problem an sich gebildet hat, das selten restlos zu lösen war. Daß der Verallgemeinerung erst eine gründliche Erprobung an den verschiedensten Körperanlagen vorausgehen soll, halten wir bei voller Anerkennung der genialen Idee für wünschenswert. Schreiber dieser Studie hat die neue Art bisher an acht Schülern im Alter von 11—25 Jahren mit bestem Erfolg zur Anwendung gebracht. Bei einem 30jährigen, sehr muskulösen Mann mit abfallenden Schultern, der nach alter Kraftschulungsmethode vorgebildet (!) war, ist es trotz beiderseitiger Mühe nach zwei Monaten noch nicht gelungen gewesen eine entsprechende Schulteranpassung bei *lockerem* Muskeltonus zu erreichen, während bei Schlüsselbein-Halt die notwendige Relaxierung erzielt werden konnte.

Ich würde es für alle zeitgemäß gebildeten Geigenlehrer geradezu als Pflicht erachten, zu dieser mir hochwichtig scheinenden Entdeckung in der Weise Stellung zu nehmen, daß sie von Zeit zu Zeit über diesbezügliche Versuchsergebnisse an eine zu vereinbarende Stelle berichten. Gründliche Durcharbeitung der Theorie und praktische Beherrschung der Anwendung müßten natürlich vorausgesetzt werden. Zur Klärung der in Betracht kommenden wesentlichen Momente scheinen mir folgende Fragen am wichtigsten:

1. Ist das freie Schulterspiel, über dessen Notwendigkeit heute wohl kein Zweifel mehr besteht, auch ohne die von Eberhardt zur Norm gemachte Geigenhaltung möglich? Wir neigen dieser Ansicht zu und führen Adolf Busch als Beispiel an.

2. Wirkt eine so einseitige Haltung, wie sie notwendigerweise entsteht, wenn die linke Schulter *unter die Geigenmitte* gelegt wird (siehe Abb. 7, „Lehre der organischen Geigenhaltung"), auf jugendliche Geiger nicht gesundheitsschädlich?

Was Siegfried Eberhardt in seinem letztgenannten Werke noch über die Wirkung des Schulterspiels, über den Zusammenschluß rechts- und linksseitiger Bewegungsmomente, über die Verwertung der Armschwere sagt, gehört zu den feinsten Analysen neuzeitlicher Pädagogik, die in dieser fesselnden Darreichungsform nicht als graue Theorie anmutet, sondern des Lebens goldener Baum selbst ist. Darüber bloß zu referieren hieße künstlich einen Torso schaffen; man muß es ungekürzt gelesen haben. Daß Siegfried Eberhardt ein Anhänger des beweglichen Bogengriffes ist, erscheint uns als ebenso selbstverständlich, als der nochmalige Hinweis nicht unangebracht, daß schon Waßmann im Jahre 1885 für den Schulterhalt eingetreten ist. Daß ferner Spohr durch die Konstruktion eines Kinntellers über der Geigenmitte und ohne erhöhten Rand andeutet, eine ähnliche Gleichgewichtslage gesucht zu haben, ist immerhin der Beachtung wert. (Schluß folgt.)

Was nützt der Rundfunk dem Künstler?[1] / Dr. Rudolf Cahn-Speyer

Gruppenobmann der musikalischen Bühnenvorstände, Vorsitzender im Verwaltungsrat des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands

Der Künstler strebt nach außen hin mit seiner Tätigkeit an: Geltung und Anerkennung in der Oeffentlichkeit, und einen angemessenen Lebensunterhalt. Kann ihm der Rundfunk dazu verhelfen?

Vergegenwärtigen wir uns die Entwicklung der Dinge auf diesem Gebiet.

Als der Rundfunk so weit durchgearbeitet war, daß an seine industrielle Ausnutzung gedacht werden konnte, war der einschlägigen Industrie und dem Handel sofort klar, daß der, für die Wirtschaftlichkeit der Produktion erforderliche Absatz nur auf eine Weise zu erzielen war: durch die Schaffung eines noch nicht vorhandenen Bedürfnisses. Kein Mensch würde daran gedacht haben, sich eine Radio-Anlage anzuschaffen, wenn er nicht gewußt hätte, daß ihm Gelegenheit geboten sei, durch diesen Apparat etwas zu hören, wovon er sich mit mehr oder weniger Berechtigung Genuß oder Unterhaltung versprach. So wurden denn in den Vereinigten Staaten, wo der Rundfunk zuerst eine Entwicklung im großen fand, die „Broadcasting Companies" gegründet, welche ihren Abonnenten verschiedenartige Rundfunkvorführungen zugänglich machten.

[1] Abdruck aus dem 1. Januarheft des „Neuer Weg" mit Einwilligung des Autors.

Hier eröffnete sich nun für Künstler aller Art ein großes Betätigungsfeld. Diese Gesellschaften traten an zahlreiche Künstler heran mit der Aufforderung, in ihre Sendeapparate zu singen, zu spielen und zu sprechen. Als aber die Frage des Honorars angeschnitten wurde, erklärten die Gesellschaften, Honorar könnten sie nicht zahlen, denn sie würden von ihren Abonnenten ebenfalls nicht bezahlt; die Reklame, die dem Künstler durch seine Mitwirkung im Rundfunk erwachse, sei so gewaltig, daß er sich mit ihr als Bezahlung begnügen könne; würden ihm doch dadurch eigene kostspielige Konzerte erspart, die er sonst veranstalten müsse, ohne dabei die große Zahl von Zuhörern zu erzielen, die ihm der Rundfunk erreichbar mache.

In der Tat sind dadurch zahlreiche Künstler bewogen worden, sich ohne Honorar dem Rundfunk zur Verfügung zu stellen. Indessen fand der praktische Sinn der Amerikaner bald heraus, daß da etwas nicht stimmte. Zunächst fiel es auf, daß keineswegs derjenige Prozentsatz unter den noch wenig bekannten Künstlern infolge des Auftretens beim Rundfunk Engagements bekam, der ihn sonst infolge eigener Konzerte zu bekommen pflegte. Die Managers hatten kein Interesse daran, mit dem Engagement von Künstlern ein Risiko zu laufen, die jedermann im Radio-Apparat hören konnte. Es wurde auch bemerkt, daß die Leistung des Künstlers im Rundfunk eine Veränderung erfährt, durch welche

die individuellen Züge seiner Leistung entstellt oder verwischt werden. Es stellte sich ferner heraus, daß die Konzerte bereits bekannter Künstler weniger gut besucht wurden als sonst, wenn diese sich im Rundfunk hatten hören lassen. Die „Civic Opera" in Chicago machte den Versuch, an bestimmten Tagen der Woche die Vorstellungen durch Rundfunk zu verbreiten, und mußte die Erfahrung machen, daß der Besuch an diesen Tagen auffallend schlechter sei als an den anderen. Endlich brach sich auch die Erkenntnis Bahn, daß die Künstler, indem sie sich den Rundfunkgesellschaften gratis zur Verfügung stellten, doch nur der Radio-Industrie und dem Radio-Handel eine Reklame lieferten, die sich im Absatz der Radio-Apparate auswirkte, und daß bei dieser Reklame jeder Beteiligte bezahlt wurde, mit Ausnahme der Künstler.

So setzte denn eine Agitation gegen diese unentgeltliche Mitwirkung ein. Sie wurde von einem Teil der amerikanischen Presse unterstützt; ja, die größte musikalische Fachzeitung Amerikas, der „Musical Courier", übte einen Druck auf die Unbelehrbaren unter den Künstlern aus, indem er fortlaufend aus den Rundfunkprogrammen die Namen der Mitwirkenden veröffentlichte. Dadurch wurde auch in den musikalischen Berufskreisen bekannt, daß diese Künstler im Rundfunk gratis auftraten, und damit ihre Möglichkeit, für Konzertengagements gute Honorare zu erhalten, gemindert.

Das alles führte dazu, daß nunmehr die Künstler in Amerika bezahlt werden. Die Mittel dazu werden durch eine Marke aufgebracht, die auf jeden verkauften Radio-Apparat geklebt und vom Käufer bezahlt werden muß. Der Aufschlag kommt für den einzelnen Käufer kaum in Betracht. Das Publikum unterwirft sich dieser Maßnahme etwa ebenso, wie es bei uns die Sozialabgabe in den Theatern ohne Widerspruch bezahlt.

Diese Entwicklung der Dinge in Amerika ist für uns in Deutschland sehr lehrreich. Bei uns liegen die Verhältnisse insofern anders, als der Rundfunk nicht dem freien Wettbewerb überlassen, sondern ein Monopol des Staates ist. Die Reichspostverwaltung hat den Betrieb des Rundfunks neun Gesellschaften übertragen, die ihren Sitz in neun verschiedenen Städten des Reiches haben und die zum Reichsfunkverband zusammengeschlossen sind. Die Betriebsmittel dieser Gesellschaften bestehen darin, daß sie von der Reichspostverwaltung denjenigen Betrag erhalten, der von den monatlichen Zahlungen der Rundfunk-Abonnenten nach Abzug der Unkosten der Reichspostverwaltung übrig bleibt. Man darf annehmen, daß diese Ueberschüsse nicht sehr groß sind.

Hierauf berufen sich die Rundfunk-Gesellschaften, um zu erklären, daß sie dem Künstler kein Honorar zahlen können. Sie geben ihm nur eine „Zeitentschädigung" von durchschnittlich 50 Mk. Für dieses Honorar stellen sich tatsächlich selbst namhafte Angehörige großer Bühnen zur Verfügung.

Welchen Nutzen haben sie davon? Es lassen sich hier genau dieselben Ueberlegungen anstellen, die in Amerika angestellt worden sind. Der bekannte Künstler, soweit er außerhalb seiner Bühnentätigkeit Lieder- oder Vortragsabende veranstaltet, schädigt deren Besuch, und zugleich den Besuch des Theaters, an dem er wirkt und von dessen gutem Geschäftsgang seine eigene Existenz abhängt. Nicht für ihn oder für sein Theater macht sein Auftreten im Rundfunk Reklame, sondern für die Funkgesellschaft, und damit für den Rundfunk selbst, also für die hinter den Funkgesellschaften stehenden Firmen der Radio-Industrie und des Radio-Handels. Wenn ein Künstler sich von der Bühne aus die Beliebtheit des Publikums erworben hat, so wird ein Radio-Programm Anziehungskraft haben, das den Namen dieses Künstlers enthält. Der Zuhörer am Radio-Apparat sieht den Künstler, den er von der Bühne her kennt, mit allen den Eigentümlichkeiten der Erscheinung und des Spiels vor sich, durch die ihm der Sänger oder Schauspieler lieb geworden ist; sobald er die wohlbekannte Stimme hört, ergänzt sein Gedächtnis das übrige. Nicht aber umgekehrt. Mag ein Künstler im Rundfunk seine Zuhörer noch so sehr entzücken, so wird dadurch nicht das Verlangen in ihnen entstehen, den Künstler auch auf der Bühne zu sehen, also sein Theater zu besuchen. Hier kann die Phantasie des Zuhörers nicht an etwas Reales, an den erlebten Eindruck, anknüpfen, sondern sie muß sich aus eigener Kraft eine so lebhafte Vorstellung von der Bühnenpersönlichkeit des Künstlers machen, daß daraus das Verlangen erwächst, ihn auf der Bühne zu sehen. In wie vielen Fällen wird das eintreten? Und wird in einem solchen Falle die Vorstellung des betreffenden Zuhörers nicht anders geartet sein als die Wirklichkeit? Wird nicht der Gegensatz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit dazu führen, daß der Künstler mißfällt, obwohl er hätte gefallen können, wenn ihn die Phantasie des Zuhörers nicht anders zu sehen verlangt hätte, als er ist?

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Erfahrung, die sich auf einem ganz anderen Gebiete hat machen lassen. In Amerika dürfen am Sonntag durch den Rundfunk nur kirchliche Vorträge (Predigten, Kirchenmusik, erbauende Ansprachen) verbreitet werden. Seit dies geschieht, klagt die Geistlichkeit über den nachlassenden Besuch der Kirchen.

So viel über den schon anerkannten Künstler. Seinem unbekannten Kollegen kommt es viel weniger auf die Zahl seiner Hörer an, als auf die Würdigung durch die Kritik. Diese aber befaßt sich nicht mit dem Rundfunk und kann sich nicht mit ihm befassen. Sie kann wohl — wie das bereits aus Kritikerkreisen angeregt worden ist — zur Zusammensetzung der Programme Stellung nehmen, nicht aber zu den Vorführungen selbst. Ich habe in der letzten Zeit eine Reihe musikalischer Fachleute darüber befragt, ob sie sich getrauen würden, die Qualität eines Sängers zu beurteilen, den sie nur durch den Radio-Apparat gehört haben, und sie haben mir ausnahmslos mit „nein" geantwortet. Ich schließe mich persönlich dieser Meinung an. Selbst angenommen, es gäbe Radio-Apparate, bei denen jede Veränderung der künstlerischen Leistung durch technische Unvollkommenheiten oder störende Nebengeräusche unterbliebe, so hätte doch der Zuhörende kein Mittel, festzustellen, daß gerade dieser Apparat diese Vollkommenheit besitzt, und daß das, was man hört, tatsächlich die Leistung des Künstlers ist, ohne Verbesserung oder Verschlechterung. Ein Radio-Fachmann, mit dem ich kürzlich über diese Frage sprach, glaubte, den Radio-Apparat besonders zu loben, indem er sagte, man höre durch ihn noch besser als im Konzert selbst, denn man höre sogar jeden Atemzug des Sängers, auch den, den man nicht wahrnehmen könne, wenn man dabeisteht. So würde also der Radio-Kritiker, wenn es einen gäbe, bei einem Sänger falsches Atmen festzustellen haben, wenn dieser in Wirklichkeit sich nur des sogenannten „unhörbaren" Atems bedient hat. Dies nur ein Beispiel. So ist es auch bekannt, daß mancher vortreffliche Sprecher im Radio-Apparat nicht so gut wirkt, wie mancher weniger gute.

Wir kommen also zu dem unzweifelhaften Ergebnis, daß der Künstler, was seine Einschätzung in der Oeffentlichkeit betrifft, an seinem Auftreten in Rundfunk-Veranstaltungen gar kein Interesse hat, sondern nur die Funkgesellschaft. Es ist klar, daß sie dafür zu bezahlen hat. Diese selbstverständliche Forderung stößt bei uns auf Schwierigkeiten, weil der Rundfunk Monopol ist, zunächst ein Monopol des Staates, dann aber durch getroffenes Abkommen ein Monopol der im Reichsfunkverbande zusammengeschlossenen neun Funkgesellschaften. Diese brauchen also keine Konkurrenz zu fürchten, solange sie noch Künstler finden, die sich durch Scheinargumente bestimmen lassen, ohne Honorar in den Funkveranstaltungen mitzuwirken. Es liegt hier ein Fall vor, dessen befriedigende Erledigung gebieterisch vollkommene Solidarität unter den Künstlern erfordert.

Unsere Konzertsäle sind leer, unsere ernsten Theater immer schlechter besucht. Selbst Freikarten finden nur noch in beschränktem Umfange Abnehmer. Die Verschlimmerung seit der letzten Spielzeit ist so handgreiflich, und fällt zeitlich so genau mit der Verbilligung des Rundfunks durch die „Verordnung zum Schutze des Funkverkehrs" vom 8. März 1924 zusammen, daß der Zusammenhang unzweifelhaft ist. Die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse haben sich seitdem nicht so verschlechtert, daß sie zur Erklärung herangezogen werden könnten. Wollen die Künstler sich und damit die Kunst, von der sie leben, vor solcher Schädigung schützen, so müssen sie sich für ihre Mitwirkung bei Funkveranstaltungen so honorieren lassen, daß sie außer der angemessenen Vergütung für ihre künstlerische Leistung noch eine Entschädigung erhalten für den Schaden, den sie sich selbst durch diese Mitwirkung zufügen. Keiner hat einen Schaden davon, wenn er die honorarlose Mitwirkung ablehnt.

Die Mitwirkung des Künstlers im Rundfunk bedeutet für ihn keine Stärkung seiner Geltung nach außen hin. Wird er dafür nicht angemessen honoriert, so hat er überhaupt keinen Vorteil davon, sondern nur Nachteile. Es gilt jetzt, den vertrusteten Rundfunkgesellschaften zu zeigen, daß diese Erkenntnis sich Bahn gebrochen hat, daß die Künstler nicht schlechter gestellt sein wollen als der Bürodiener einer Funkgesellschaft, und daß sie ihre Dienste verweigern, solange ihre berechtigten Ansprüche nicht anerkannt werden.

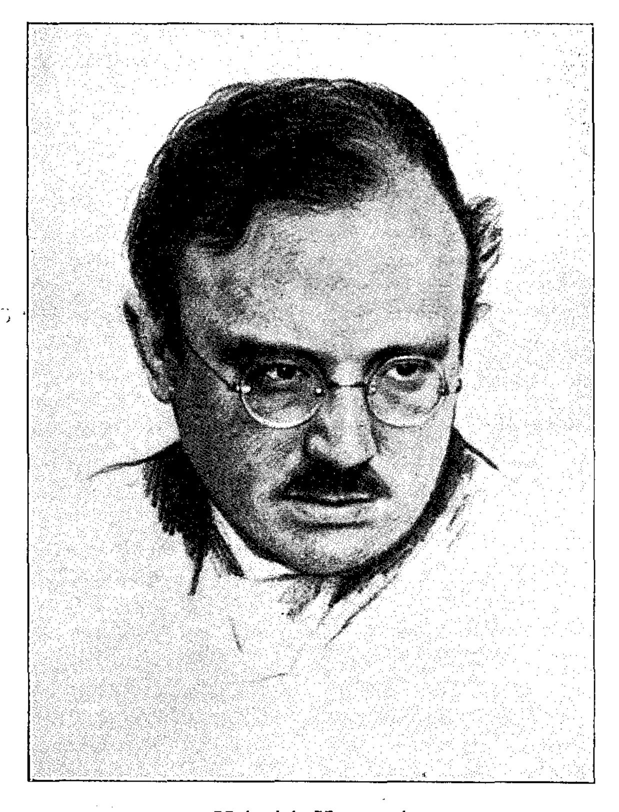
Aber nur dann kann etwas erreicht werden, wenn die Künstler sich nicht gegenseitig in den Rücken fallen.

*

Heinrich Knapstein

Von FERDINAND LAVEN

Das Schicksal hat es gewollt, daß er in bös-ernster Zeit nach dem äußersten Westen des Reiches, nach Deutschlands ältester Stadt Trier verschlagen wurde. Seit Herbst 1920 leitet er dort das musikalische Leben als städtischer Musikdirektor. Es galt vieles wieder gut zu machen. Krieg und Vorkriegszeit hatten Spuren hinterlassen, die verwischt werden mußten. Nicht, daß es seinen Vorgängern an Rührigkeit und Entschlußkraft gefehlt hätte, der Vermittlung schönster und höchster Kunst gerecht zu werden; aber es *reichte* nicht. Die Ansprüche eines durch die in leicht erreichbaren Städten (Köln, Wiesbaden, Frankfurt) gereichte Feinkost verwöhnten Publikums waren höher geschraubt. Es stellte Anforderungen, die eben ein „neuer Mann" an Ort und Stelle befriedigen sollte. Dazu kam das der „neuen Epoche" anhaftende *soziale* Moment, das eine *Individualität* auf dem Posten heischte. Es galt den Forderungen der Orchesterverbände in weitestem Maße gerecht zu werden und sich die Lösung eines Problems angelegen sein zu lassen, das desto unangenehmere Ueberraschungen in sich barg, je verwickelter die Verhältnisse lagen, von denen Betätigung und Lebensunterhalt der Musiker abhängig waren. Das städtische Orchester ist nun sozusagen mit Knapstein herangewachsen, hat sich seiner hervorragenden Direktionskunst angeschmiegt und — das ist mit die Hauptsache — sieht vertrauensvoll den finanziellen und organisatorischen Verbesserungen entgegen, die ihm die Stadt versprochen hat. Auf Grund dieser Voraussetzungen nun konnte sich ein Plan ausreifen, der *Trier* dem bedeutendsten musikalischen Ereignis entgegenführen wird, das es bisher erlebt hat. An vier Tagen steht es im Mittelpunkt eines musikalischen Turniers, an dem sich zweifelsohne unsere jungdeutschen und nicht zuletzt unsere rheinischen Komponisten rege beteiligen werden.



Heinrich Knapstein

All dies ist die Ausströmung des kraftvollen Unternehmungsgeistes, dem Knapstein von dem Tage an, da er mitten im besetzten Rheinland an verantwortungsvoller Stelle stand, offenbarte. Künstler, Organisator und Geschäftsmann mußten sich zu selbstbewußter Freiheit vereinen, sollte die Erfüllung edelster Kulturaufgaben nicht problematisch werden. Und heute *steht* das Musikleben Triers auf ragender Höhe — dank Knapstein, der nun vier Winter hindurch mit einem von ihm herangebildeten, erstklassigen Orchester trotz zahlloser Schwierigkeiten und — Gehässigkeiten Unmögliches möglich gemacht hat.

In verhältnismäßig kurzer Zeit ist er *das* geworden, was man gemeinhin „genialisch" nennt. Am 15. Juli 1887 in Köln als Sohn des verstorbenen Organisten an St. Gereon, Knapstein, geboren, war nach erfolgreichem Gymnasiumbesuch sein Entwicklungsgang der wohl jedes Musikers, der eines Tages den Taktstock mit faszinierender Gewalt über einem brandenden Orchestergewoge schwingen möchte. 1905 treffen wir ihn bei Steinbach und Sträßer für Komposition; bei Uzielli für Klavier; 1912 bei Reger in Leipzig; 1915 am Magdeburger Stadttheater; 1915/16 in Rostock; 1916/18 im Felde als Leiter eines aus französischen Zivilisten gebildeten Symphonischen Orchesters; 1920 gibt er Konzerte in Berlin, in Holland, in Skandinavien.

Seine Lieblingsmeister sind Beethoven (Eroica, V., IX.), Berlioz (Fantastique), Tschaikowsky, Reger, Borodin, Tanejew, Scriabin. Stark und persönlich ist seine Kunst. Sie hält sich peinlichst abseits von jeglicher Schule und Richtung, auf die so viele unserer heutigen Dirigenten außerordentlich großen Wert legen.

Man kann dies bei Beethoven unschwer feststellen. So weiß Knapstein z. B. die Fünfte mit einem derartig gesättigten Brio zu geben, daß sie, so manchem Herkömmlichen ausweichend, fast wie ein neues Werk ersteht.

Bei Bruckner und Brahms ist es anders; da kann ihm dieses Schürfen auf der Suche nach den letzten Konsequenzen der Ausdrucksmöglichkeit eher hinderlich als förderlich werden, den Weg zu finden, der ihm vorschwebt. Es ist an der Zeit, auf dieses stürmende Draufgängertum Knapsteins aufmerksam zu machen, ehe er ein Opfer dieser Mißverständnisse und innerer Konflikte wird. Brahms' dunkel verbrämte Tragik mit ihrem glutvollen Lebensstrom, Bruckners religiös-kindliche Inbrunst, die an Verzückung grenzt, sind die Elemente, aus denen er sich seine Kunst geboren hat.

Die sich in tausend Zwischenfarben und Schattungen spreizende Moderne faßt er wie ein sich einheitlich bietendes Ganzes auf, das er trotz der sie durchsetzenden heterogensten Bestandteile dieser Gesamterscheinung logisch einordnet und zu überzeugungsvoller — wenn nicht bewältigender Entfaltung bringt.

Die für die Meisterung der jüngsten Orchestertechnik mehr als je notwendig gewordenen Eigenschaften scharfen rhythmischen Gefühls, tiefen Sinnes für berauschende Klangschönheit besitzt Knapstein zweifellos in höchstem Maße, und es wäre tief bedauerlich, wenn ihn Gründe zweiter Ordnung an der schrankenlosen Entfaltung seiner ganz hervorragenden Dirigentenbegabung daran hindern sollten, uns Miterlebenden in zunehmender Konzentrierung all das Wertvolle vermitteln zu helfen, dessen er nur durch innigste Fühlungnahme mit den führenden Geistern der Musikwelt teilhaftig werden kann.

*

Richard Strauß als Operndirektor in Wien

Dieses Thema läßt sich überhaupt nur so behandeln, daß man zuvor eine strenge Scheidung macht zwischen dem großen Musiker und hervorragenden Dirigenten, worüber nicht gesprochen werden soll, und der Direktionsführung durch Strauß. Eine Scheidung, die der Meister freilich niemals gemacht hat, vielleicht gar nicht machen kann, womit der tiefste Grund aller Mißhelligkeiten und Mißerfolge bereits genannt ist.

Als Strauß von dem letzten kaiserlichen Intendanten, unmittelbar vor dem Umsturz berufen wurde, hat man es mit der Abgrenzung der Kompetenzen gegenüber dem zweiten Direktor Schalk offenbar nicht gar genau genommen. Es schien auch nicht besonders wichtig. Man gab dem Meister, der Glanz und Zierde des altehrwürdigen Instituts werden sollte, den Titel Direktor, weil man einen anderen gar nicht zu vergeben hatte, man gab ihm selbstverständlich jede Vollmacht, um seine künstlerischen Absichten durchführen zu können — aber kein Mensch hat im Ernst gedacht, er werde nun wirklich Direktor spielen wollen; bis in die letzten und kleinlichsten Konsequenzen des Alltagsbetriebs. Notabene, ohne sich zu einer mehr als vier-, erst zuletzt fünfmonatigen Anwesenheit zu verpflichten, eine Verpflichtung übrigens, die er niemals eingehalten hat. Er hat tatsächlich noch in den jüngsten Verhandlungen die unmögliche Zumutung gestellt, ihn zum alleinigen Direktor zu bestellen, der sich allerdings dafür erbötig machen wollte, das Theater während seiner häufigen Reisen durch einen Vertrauensmann leiten zu wollen. Diese Reisen — ich habe es schon angedeutet — erfolgten unbedenklich jederzeit, auch dann, wenn der Direktor vertraglich in Wien zu sein hatte, ohne Rücksicht auf das Institut. Noch schlimmer! Der Direktor hat sich nicht gescheut, bei solchen Gelegenheiten dem Theater auch die unentbehrlichsten Kräfte, sogar das ganze Orchester für mehrere Monate zu entziehen, wenn er sie für sich und die Aufführungen seiner Werke auswärts gerade benötigt hat. Hat er doch einmal sogar ein ganzes Ensemble erster Sänger nach Amsterdam dirigiert, anstatt sie in Wien zu dirigieren, von der Absicht mit den Ensuite-Aufführungen des strafweise der Staatsoper versagten „Intermezzo" in einem anderen Hause, aber mit den Kräften der Oper dem eigenen Betrieb Konkurrenz zu machen, gar nicht zu reden. Zeigt schon dies alles die Tendenz, die direktoriale Stellung ganz in den Dienst des Komponisten Strauß zu stellen, so hat sie auch während seiner Anwesenheit hier kaum je einen anderen Zweck merken lassen. Seine Opern in möglichst häufigen, möglichst glänzenden Aufführungen zu zeigen, war sein Um und Auf. Er, der als Dirigent eine Zugkraft ersten Ranges hätte sein müssen, bequemte sich nur ganz ausnahmsweise zu einer Tristan- oder Mozart-Aufführung ans Pult, an dem man ihn sonst nur bei seinen eigenen Opern sehen konnte. Galt es eine der höchst seltenen Neustudierungen, so hatte selbst bei seinen eigenen Werken, ein anderer die Proben zu leiten, und Strauß erschien erst zur Generalprobe, um sich so an den gedeckten Tisch zu setzen. Was waren das aber für Neustudierungen? Wo waren die hohen künstlerischen Absichten, deren Verwirklichung angeblich durch Intrigen verhindert wurde? Weiß man wirklich nicht, daß Johann von Paris, daß die berühmte Ballettsuite mit Tänzen von Couperin, daß das unglückliche Festspiel nach Beethovens „Ruinen von Athen", daß alle diese unbedeutenden Angelegenheiten dem Bearbeiter Strauß Tantiemen getragen haben? Ahnt man, was das wertlose „Schlagobers" gekostet hat, an Ausstattung und exorbitant hohen Tantiemen? Was das echt schaukelnde Schiff der Afrikanerin verschlungen hat, das dann mit einer zweitrangigen Besatzung versehen wurde? Und Novitäten! Strauß, der Revolutionär von einst, hat sich nicht gescheut, öffentlich zu erklären, daß ein Institut wie die Wiener Oper nicht dazu da sei, Novitäten zu machen, ein Programm, an das er sich ausnahmsweise gehalten hat. Ging es schon nicht anders, so machte man sie unwillig, mangelhaft, irgendwie, knapp vor dem Schluß der Saison [1], unmittelbar vor dem Urlaub des einzigen Sängers, der studiert war [2] usf. Worauf man sie prompt absetzte und bewiesen hatte, daß sie nichts taugten. Außer den Novitäten von Strauß und der einzigen Toten Stadt von Korngold hat es keine auf mehr als fünf Vorstellungen gebracht. Nicht Schatzgräber und die Gezeichneten von Schreker, nicht Zwerg von Zemlinsky und Fredegundis von Schmidt, nicht Kohlhaymerin und Rosengärtlein von Bittner, ja nicht einmal die drei Einakter Puccinis. So fragt man mit vollem Recht: Was bleibt von fünf Jahren Strauß? Wo ist in Ensemble, in Spielplan, in irgend einem Detail eine Spur seines Geistes, eine Erinnerung seiner Wirksamkeit geblieben? Ein Bruchteil bloß von dem, was ein Mahler schon nach weit kürzerer Frist hinterlassen hätte, mit dessen unverdienter und schmählicher Vertreibung den aus gekränkter Eitelkeit freiwillig erfolgten Rücktritt von Strauß seine Trabanten in Parallele zu setzen versuchen.

Ueber die Details dieser letzten Kriegsereignisse will ich nicht weiter sprechen. Da sind Fehler auf beiden Seiten geschehen. Das Verhältnis zwischen Schalk und Strauß war unmöglich geworden, und jeder von beiden hat sich gewiß redlich bemüht, den Anderen loszuwerden. Aber daß der Minister für die Abwesenheiten Strauß' dem immer anwesenden und rastlos arbeitenden Schalk im Wege der berühmten Dienstinstruktion ein Entscheidungsrecht wahren mußte, daß er schließlich vor das Aut-Aut gestellt, den reisenden Strauß oder den pflichttreuen Schalk zu wählen (eine Kabinettsfrage, die Strauß selbst so schroff formuliert hatte) sich für die zweite Lösung entschließen mußte, ist eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Er hat sich bis in die allerletzten Tage die größte und ehrlichste Mühe gegeben, den gekränkt sich Fühlenden in irgend einer Form wieder zu gewinnen, vor allem der Oper den außerordentlichen Dirigenten zu retten. Am Widerstand des Meisters und seinen unerfüllbaren Forderungen scheiterte alles. Er erfüllt nicht einmal den Philharmonikern gegenüber, die doch ganz unschuldig sind, seine kontraktliche Verpflichtung, zwei ihrer Konzerte zu dirigieren. Nur eine Vereinbarung bleibt in Kraft. Jene, durch die ihm der Staat einen bisher mit Bauverbot geschützten Grund im Belvedere für 60 Jahre kostenlos überlassen hat, um dort sein Palais zu errichten. Es war eine der Bedingungen, unter denen der Vertragsabschluß mit Strauß im vergangenen Jahre erfolgt ist. Das Haus ist unter Dach und wird im Frühjahr bewohnt sein. Von einem illustren Fremden und Privatmann, namens Richard Strauß. Dr. *Rud. Steph. Hoffmann.*

[1] Bittner am vorletzten Spieltag!

[2] Nur Strauß-Opern werden mehrfach besetzt!

Richard Strauß: „Intermezzo"

Erstaufführung in Kiel

Je öfter wir dieses Werk hören, um so besser gefällt es uns. Keine karikierte Künstlerehe mit einer Atmosphäre von Klatsch und moralinsaurer Kritik, sondern eine tragikomische Episode zwischen einem ernsten Manne und einem echten Weibe. Doris Ohliger stattete die Frau Christine mit so viel reizender und rührender Liebenswürdigkeit aus, daß wir ihr das Prestissimo ihres Temperamentes gern verzeihen. Ihr Gatte, Jacques Bilk, hat gewiß allen braven Ehemännern und hätte sicher am meisten dem Komponisten große Freude gemacht; sein Spiel war musikalisch und textlich tadellos. Das Orchester erwies sich je nach Umständen als souveräner Führer und schweigsamer Begleiter, ersteres vielleicht ein bißchen zu oft. Die Bühnenbilder waren künstlerisch fein empfunden und alles klappte vortrefflich. Nur die Szene am Bette des Kindes hätten wir dem Dichterkomponisten gern geschenkt. Alles in allem ein herzerfrischender Richard Strauß-Abend, eine Glanzleistung des Intendanten Georg Hartmann und seines Kapellmeisters Richard Richter. Prof. *Bessell.*

*

Franz Schreker: „Der ferne Klang"[1]

Erstaufführung in Nürnberg am 13. Dezember 1924

Die Aufführung dieses als Erstlingsoper des Komponisten anzusprechenden Bühnenwerks hat hier zweifellos bedeutenden Eindruck gemacht. Der Dichterkomponist hat mit seinem Werk eins der Haupterfordernisse der Bühnenwirksamkeit, die innige Verschmelzung von Musik und dramatischem Vorgang in glänzender Weise gelöst. Dazu kommt, daß jedes für sich allein betrachtet, die in den abgründigen Tiefen eines leidzerrütteten Menschenschicksals hineinleuchtende — mit manchen symbolischen Zügen bedachte — Handlung, die durch eine sittliche Idee geadelt wird, und die musikalische, allerdings von veristischen und impressionistischen Einflüssen nicht freizusprechende Sprache von dem heißen Atem eines intuitiv schaffenden Geistes durchglüht sind, und unter dem Zeichen einer dauernd fesselnden starken Spannkraft stehen. Diese Musik übt in ihrer Farbenpracht und in der feinen Zeichnung der orchestralen jeweiligen Stimmung einen eigenartigen Zauber auf den Hörer aus. Diese berauschende Klangatmosphäre sinnlichen Einschlags, die feinnervige mattschimmernde Harmonik, die Glut des vokalen und instrumentalen Melos, die treibende Kraft des dramatischen Geschehens — all dieses mußte auf ein auf diesem Boden noch nicht heimisch gewordenes Publikum, wie das unsere, faszinierend wirken.

Die ganz vortrefflich vorbereitete und geleitete Aufführung trug das Ihrige zur Erhöhung der Eindrücke bei.

Allerdings hatte man mit der Besetzung der Rolle des Fritz durch *Fritz Perron*, der gesanglich enttäuschte, nicht viel Glück gehabt. In der Darstellung konnte er besser gefallen. *Luise Löffler-Scheyer*, eine Sängerin von hoher Stimmkultur, fesselte als Grete auch durch überzeugende Darstellung. Für die kleineren Rollen hatte man bewährte Kräfte mit Treffsicherheit verwendet: *Robert Butz* (Chevalier), *Adolf Harbich* (Graf), ferner *Langefeld, Kamann, Rinkefeil, Landauer. Ferdinand Wagner*, der musikalische Leiter, löste seine klippenreiche Aufgabe mit der ihm eigenen instinktiven starken Musikalität und erzielte mit seinem Orchester eine schwelgerische Klangfülle.

Die Pracht und Lebendigkeit des Szenenbildes — namentlich im zweiten Akt —, wie sie Dr. *Paul Grüder* schuf, war ganz besonders bemerkenswert. *Erich Rhode.*

[1] Auf den trefflichen Klavierauszug von Alban Berg (Universal-Edition) sei hier besonders hingewiesen.

MUSIKBRIEFE

Barmen-Elberfeld. Der vielfache Wechsel in der musikalischen Leitung der Barmer Konzertgesellschaft hatte in das Musikleben der letzten Jahre zwar manchen interessanten Zug, aber auch eine gewisse Unruhe und Unsicherheit gebracht, die den Leistungen des einst vortrefflichen Barmer Chores nicht gerade förderlich war. Jetzt scheint das Suchen ein Ende gefunden zu haben, wenigstens möchte man dringend wünschen, daß die Wirksamkeit des neuen Dirigenten Hans Weisbach, der hauptamtlich städtischer Musikdirektor in Hagen ist, uns recht lange erhalten bleibe. Die Eindrücke, die er mit Pfitzners „Romantischer Kantate", Mahlers Zweiter und Bruckners Achter Symphonie zu wecken verstand, waren außerordentlich günstig. Klar, ruhig und überlegen, wie seine äußere Haltung ist auch seine Behandlung des Stoffs. Seine geistige wie gefühlsmäßige Einstellung treibt ihn zur Betonung des Heldischen und läßt ihn Steigerungen von unerhörter Wucht türmen. Im Lyrischen kommt ihm sein reich entwickelter Klangsinn zu statten. Dem Mahler-Werk wußte er hinreißenden Schwung zu geben und es vor allzu billiger Wirkung zu bewahren. Hier noch mehr als bei Pfitzner zeigte der Chor Disziplin, Klangschönheit und Sicherheit in der Beherrschung des Visionären. — Unter den von Adolf Siewert (Barmen) veranstalteten Abenden verdienen die Bruckner gewidmeten Erwähnung. Stärker noch als die Siebente Symphonie unter Hermann Abendroth mit dem Gürzenichorchester wirkte die herrliche e moll-Messe, die der Kölner Domchor bei uns einführte. In Elberfeld erklang die Fünfte Symphonie unter Hermann v. Schmeidel. Dieser, aus weicherem Holz geschnitzt als sein Barmer Kollege, betonte in der innerlich gesteigerten Aufführung vor allem die beiden Gegensätze in Bruckners Natur, die fromme Inbrunst und die naive Erdenseligkeit mit der ihm eigenen Wärme. Hermann Inderau verdankte man als Leiter des Oratorienchors Händels „Belsazar", ein Werk, das durch seine treffende Charakterisierung manches der bekannteren Oratorien an Chorwirkungen überragt. In einem Weihnachtskonzert hörte man unter Schmeidel Regers 100. Psalm, in dem der Chor durch den weichen, vollen, in den Frauenstimmen besonders geschlossenen Klang und ebenmäßige Dynamik Zeugnis von seinem großen Können ablegte. Von dem in Elberfeld wirkenden Ernst Hans Schmidt gelangte eine Sinfonia concertante für Solovioline und Bratsche mit Orchester durch Schmeidel zu erfolgreicher Uraufführung. In drei Sätzen (Intrada, Passacaglia, Ballata) zeigt ihr Schöpfer warme, romantisch lyrische Art des Musizierens, die sich harmonisch modern gibt und zum Linearen neigt, ohne in Uebertreibungen zu verfallen. Dem Stoff gebricht es etwas an Eigenkraft, auch werden die Themen weniger entwickelt als umgeformt. Sie verknüpfen die Sätze geschickt und verstärken den einheitlichen Charakter des Ganzen. Gegenüber der leidenschaftlich großartigen Intrada und der ziemlich bunten Ballata tritt die Passacaglia an Wirkung zurück. In den Solopartien, die der Komponist und Konzertmeister Paasch (Bratsche) vertraten, herrscht der Duo-Charakter gegenüber dem Dialog vor. — In der Oper gibt es in diesem Winter manche erfreulichen Abweichungen vom Ueblichen. Schon daß man den „Schatzgräber" ganz an den Anfang stellte, war ein glücklicher Gedanke. Er hat sich infolge der schönen Aufführung bis jetzt auf dem Spielplan gehalten. Von Ausgrabungen älterer Werke sei neben Lortzings „Die beiden Schützen" vor allem Glucks „Iphigenia in Aulis" genannt, die durch den Intendanten Dr. Legband ein einfaches, würdevolles szenisches Gewand erhielt, während Fritz Mechlenburg über dem Musikalischen mit Stilgefühl, feinem Empfinden und, wo es sein muß, Temperament wacht. Ueberhaupt ist die Orchesterleistung und die musikalische Durcharbeitung des Ganzen vielfach mit das Wertvollste, so an einem Abend, der der „Josephslegende" galt, oder bei einer ganz entzückend leichten, alle guten Geister Mozarts beschwörenden Aufführung von „Cosi fan tutte", wo die frohe Laune, die vom Orchester ausging, sich bald auch den etwas schwerfälligeren Gestalten auf der Bühne mitteilte. *W. S.*

*

Bremen. „Wir bauen auf" — so schrieb die Direktion des Stadttheaters zu Anfang dieser Spielzeit. Tatsächlich hat sie mit großer Energie unser Opernleben ein gutes Stück vorwärts gebracht. Wir haben in Herrn Heythekker einen vortrefflichen Oberspielleiter; ihm verdanken wir schon mehrere sehr wirkungsvolle Neuinszenierungen, z. B. „Don Juan" im Mozart-Zyklus, „Fra Diavolo", „Zar und Zimmermann". — An Solisten haben wir zwei neue Tenöre, Peter Jonsson als ersten Heldentenor und Hans Depser als jugendlichen Heldentenor, die sich sehr vorteilhaft eingeführt haben. Andere gute neue Kräfte sind Frl. Ilse

Schlössingk und Gerhard Hüsch. — Als auswärtige Gäste machten uns George Baklonoff („Rigoletto" und „Fliegender Holländer") und Mafalda Sulvatini („Carmen", „Tiefland") viele Freude. Das bedeutendste Ereignis war jedoch die Richard-Strauß-Woche, in der der Meister seine Opern „Elektra" mit Zdenka Faßbender und Anna Bahr-Mildenburg und „Salome" selbst dirigierte. — Das erste Philharmonische Konzert fiel in die Strauß-Woche; der Meister dirigierte „Also sprach Zarathustra" und „Symphonia domestica" mit der ihm eigenen abgeklärten Ruhe. Im zweiten Konzert brachte uns Generalmusikdirektor Wendel zwei interessante Erstaufführungen. Schrekers „Geburtstag der Infantin" hatte einen starken Erfolg dank seiner wirksamen Instrumentation in den einheitlichen, treffend gezeichneten Sätzen, während Korngolds Klavierkonzert in Cis nicht befriedigte. Das Aufgebot an Kraft steht zu dem inneren Gehalt in keinem guten Verhältnis. Der Beifall galt dem Pianisten Paul Wittgenstein, dem das Werk gewidmet ist. Das letzte Konzert war eine herrliche, erfrischende Händel-Feier, Concerto grosso in d moll und „Acis und Galathea" mit den hervorragenden Solisten Birgitt Engell (Sopran), A. M. Topitz (Tenor) und dem ganz ausgezeichneten Prof. A. Fischer (Baß). Die Neue Musikgesellschaft unter Gurlitt hatte bis jetzt einen Mozart-Abend mit Prof. Artur Schnabel, der einen wahren Begeisterungstaumel hervorrief. Unter den vielen Solokonzerten möchte ich nur einige erwähnen. Einen gut gelungenen Liederabend gab Lili Rummelspacher-Stemmermann, einen Klavierabend Edwin Fischer, bei dem die subjektive Ausbeutung fast zu sehr in den Vordergrund trat. Die Klavierabende von Eugen d'Albert und Mitja Nikisch waren nur mäßig besucht, trotzdem sie, besonders bei d'Alberts, zu einer außerordentlichen Feierstunde wurden. — In der Kammermusik hatten wir ein schönes Konzert von Mitgliedern des Instrumentalvereins „J. S. Bach und seine Söhne", sowie das Schachtebeck-Streichquartett, das uns ein Werk Op. 9 von Rudolf Peterka uraufführte. Peterka kehrt zur dreisätzigen Sonatenform zurück und schwelgt im Melos. Das Werk wurde dankbar aufgenommen. — Endlich gehen einige unserer Kirchen dazu über, künstlerisch hochstehende und einheitliche Programme aufzustellen, so daß die elende Buntscheckigkeit bald überwunden sein wird. In der Stephanikirche (Bach—Reger) erwarben sich W. Evers und Prof. Herbst (Violine) und in der Martinikirche (J. S. Bach) H. Bergmann und Prof. Dr. Kratzi (Flöte) ehrenvolle Verdienste. *Bgm.*

*

Gotha. In Willy Loehr, der früher in Dresden war, hat das Landestheater einen neuen Intendanten bekommen, der sich in kurzer Zeit viel Sympathien erworben hat. Als besonders erwähnenswert unter der neuen Leitung ist die örtliche Erstaufführung der „Elektra" von Richard Strauß, die einen vollen Erfolg hatte. Strauß sucht nicht unter musikalischen Krämpfen nach absolut Neuem, er biegt nicht eine Melodie gewaltsam um, wenn sie in ihrem natürlichen Lauf packend werden will. Ebensowenig sucht er krampfhaft nach neuen Akkorden und er geht nicht dem bekannten Schlusse V, I aus dem Wege. Der geniale Meister bietet trotzdem in der geistvollen, sprühenden Musik, die erfreulicherweise auch das Wort zu seinem Rechte kommen läßt, in der farbenprächtigen Instrumentation Originelles genug. Hoch anrechnen muß man ihm, daß er die Häßlichkeiten der Handlung nicht noch unterstreicht, sondern im Gegenteil jede passende Gelegenheit benutzt, um seine Musik in Wohllaut zu tauchen. Die Kammersängerin Werhard-Pönsgen aus Köln war eine bedeutende Elektra, ihr gleich stand die Klytämnestra der Frau Rose Wartisch von unserem Landestheater. Hans Trinius, der Vielerfahrene, der wieder in die Stelle des musikalischen Oberleiters eingetreten ist, stand mit seinem Orchester, das vorzügliche Künstler zu seinen Mitgliedern zählt, auf bedeutender Höhe. — Gleiche Anerkennung wie diese Vorstellung fanden die Aufführungen von Humperdincks „Königskinder", d'Alberts „Die toten Augen" unter Leitung des frisch mit rhythmischer Schärfe musizierenden Schwoßmann, von Mozarts „Zauberflöte" und Puccinis „Tosca" unter dem Stab des alles wohl abwägenden Wartisch. „Der Wildschütz" von Lortzing, ferner die Operetten „Der liebe Augustin", „Die lustige Witwe" sorgten unter Nehrlichs zuverlässiger Direktion dafür, daß auch der anspruchslose Hörer — der oft ein anspruchsvoller Beschauer ist — auf seine Rechnung kam. — Der Musikverein begann seine Spielzeit mit einem Kammermusikabend des Amar-Quartetts. Die Künstler spielten das Streichquartett Op. 32 von Paul Hindemith und Schuberts Quartett Op. 161. Die tausend unaufgelösten Dissonanzen des ersteren erscheinen dem Hörer als tausend aus dem Musikhimmel vertriebene Teufelchen, die unter Aechzen und Stöhnen nach Erlösung schreien. Möge bald das Genie erscheinen, das ihnen diese Erlösung bringt. Die Aufführung des Werkes war bewundernswert, denn es ist keine Kleinigkeit, mit solcher Sicherheit, wie es hier geschah, Noten zu spielen, die dem normalen Ohr als falsch erschienen. Trotzdem das Publikum in seiner großen Mehrzahl das Quartett ablehnte, war es doch dem Musikverein dankbar, daß er Gelegenheit gegeben hatte, einen Komponisten, der im Fahrwasser Schönbergs segelt, zu hören; hatte doch der Verein durch die zweite Nummer auch dafür gesorgt, daß die bittere Pille versüßt wurde. Wenn die Süße nicht ganz zur Geltung kam, so lag das daran, daß Schubert zu sehr ins Hindemithsche übersetzt wurde. — Die Liedertafel hatte in ihrem ersten Konzert eine Art Sensation durch die Mitwirkung des schwedischen Heldentenors Hjalmar Oerne. Gewinnt man einen Heldentenor fürs Konzert, so verzichtet man gewöhnlich von vornherein auf ein stilvolles Programm, man will eben einmal ein Stück Bühnenkunst im Konzertsaal genießen. So sang auch Oerne Lieder und Arien der verschiedensten Richtungen und Zeiten bunt durcheinander, aber mit einer so glanzvollen, sieghaften Stimme und mit einer solchen Sangesfreudigkeit und Sangesfrische, daß helle Begeisterung im Publikum ausgelöst wurde. Es war ganz verständlich, daß der Pianist des Abends, Karl Wallbrecht aus Waltershausen (Beethoven: Sonate Op. 7, Liszt: Ballade h moll, Chopin: Barcarole Op. 60), daneben einen schweren Stand hatte. Mehr Glück hatte der Männerchor, der unter Schwoßmanns Leitung den prachtvollen Chor „Morgenwanderung" von Steinhäuser prachtvoll zu Gehör brachte. Der stimmenreiche Frauenchor sang u. a. den Chor „Heiliges Lied" von Ph. Scharwenka sehr schön. *Ernst Rabich.*

*

Neuß am Rhein. Als wichtiges, richtunggebendes Ereignis ist der in seiner Art vorzüglich gelungene Umbau des „Zeughauses" zum Theater- und Konzertsaal zu vermelden. So hat Neuß auf einmal, fast wie ein Geschenk vom Himmel gefallen, regelmäßiges und gutes Theater. Das in großzügiger Weise neu aufgebaute und mit tiefem künstlerischem Ernst geleitete M. Gladbacher Stadttheater wurde zu Gastspielen verpflichtet. So konnten wir denn auch an seiner ersten musikalischen Tat, der westdeutschen Uraufführung einer *Händel-Oper* („Rodelinde") teilnehmen. — Um die Hochwertigkeit unseres Konzertlebens könnte uns manche größere Stadt beneiden! Hier bringen an erster Stelle die „Musikabende" nur Künstler ersten Rufes und berücksichtigen in ihren Programmen Altes wie Neues in harmonischer Weise. In diesem Winter hörten wir schon das Rosé- und das Budapester Streichquartett, von dem ersteren u. a. Schönbergs weiter nicht mehr überraschendes d moll-Quartett, von dem letzteren das um so problematischere op. 7 von Bela Bartok. In der Jahresmitte wurde der 100. dieser Musikabende mit dreitägigem Musikfeste gefeiert: Wieder die Rosés als treue Helfer und an zwei Abenden Professor *Abendroth* mit dem *Kölner Orchester*, am ersten die große Symphonie (Beethoven, Brahms), am zweiten leichtbeschwingtere Musik, darunter ganz hervorragend der „Till Eulenspiegel", spielend. — Bemerkenswerte Arbeit leistete der *Neußer a cappella-Chor* (Leitung: Rechtsanwalt *Geller*) in Ausgrabung weniger bekannter wertvoller Chorwerke, Heranziehung aufstrebender junger Künstler und besonders nachdrücklicher Bevorzugung der Kompositionen *Josef Meßners*, des Salzburger Domorganisten. Nach dem genannten Chor zunächst eine Reihe der auf diesem Gebiete bedeutungsvollen kirchenmusikalischen Schöpfungen des jungen Künstlers gesungen, brachte er im Juli die Uraufführung seines Chorwerkes „Das Leben", das die mystische Stimmung Novalisscher Gedichte in vierstimmigem Frauenchor, Sopransolo und Begleitung eines kleinen Streichorchesters mit Harfe musikalisch sehr fein und abwechslungsreich zu treffen weiß. *C. Weisweiler.*

*

Nürnberg. Der Philharmonische Verein veranstaltete im November einen Abend mit Werken der russischen Meister Borodin, Bachmaninoff, Rimsky-Korsakoff, der das Ergebnis zeitigte, daß man den Russen unbedingt instrumentale Farbenpracht und Warmblütigkeit in der Behandlung des Melos zubilligen konnte, dagegen festgefügten, logisch entwickelten Aufbau großenteils vermißte. Der Pianist Nicolai Orloff war ein ausgezeichneter Interpret des Klavierkonzerts von Rachmaninoff (op. 18). Das im Dezember stattgefundene Konzert dieses Vereins stand nicht auf der Höhe seiner Vorgänger. *Ferdinand Wagner*, der temperamentvolle Dirigent beider Konzerte, stand der Brucknerschen „Siebenten" innerlich noch nicht völlig gefestigt gegenüber. Die Geigerin *Ibolyka Gyarfas* imponierte zwar durch technische Brillanz, versagte jedoch in der geistigen Gestaltung des Brahms-Konzertes. Wer nun eigentlich der Nachfolger

F. Wagners wird, steht noch nicht fest, jedenfalls erhebt man hier in den Musikerkreisen energischen Protest dagegen, daß die Entscheidung darüber wieder in die Hände einzelner als nicht dazu berufen befundener Persönlichkeiten gelegt wird. Große Unzufriedenheit erregt hier übrigens auch die einseitige Bevorzugung ausländischer Solisten in den philharmonischen Konzerten. Das Winterprogramm mit seiner Fülle fremdklingender Namen verdiente wirklich der allgemeinen Oeffentlichkeit übergeben zu werden. — Während es so im inneren Konzertbetriebe in mancher Hinsicht gärt, wirkt dagegen die frische Weiterentwicklung Nürnberger musikalischer Solistenkunst, durch Namen wie *Walther Körner, Dora Külb, Hardörfer, Peter Gras* und Gattin, *Kahl-Decker, Fritton* u. a. repräsentiert, sehr erfreulich. Der Privatmusikverein, dessen Konzerte sonst stets Höhenkunst bedeuten (Havemann-Quartett!) hatte mit der Berufung der zwar stimmgewaltigen, aber bezüglich feiner gesanglicher Kultur teilweise versagenden Ellen Overgaard wenig Glück gehabt. Das Nürnberger Streichquartett bescherte uns wieder Stunden innerster Erhebung. Die starke Belastung des Generalmusikdirektors machte sich insofern unvorteilhaft bemerkbar, als Werke von Verdi und Kaminski (69. Psalm) im Lehrergesangvereinskonzert nicht sorgfältig genug durchgefeilt waren. *v. Waltershausen* als Rezitator seiner Operntexte („Rauensteiner Hochzeit" und „Rickardis") und Komponist von Choralvorspielen (Solistin Ph. Schirk) erzielte in der K. d. V. tiefe Eindrücke. Der Nürnberger Komponist Ludwig Weber, der ganz im neuzeitlichen Fahrwasser segelt, konnte in dem von Hardörfer liebevoll geleiteten Weihnachtsspiel „Christgeburt" — namentlich infolge mancher klanglichen Outriertheiten — nicht derartig von seiner schöpferischen Begabung überzeugen, wie in früher aufgeführten Chorwerken. *Erich Rhode.*

*

Weimar. Durch den so unerwartet schnellen Weggang von Julius Prüwer, der einem Ruf als Professor an die Hochschule für Musik nach Berlin gefolgt ist, war wieder mal eine Generalmusikdirektorvakanz an unserer Bühne eingetreten, die indessen durch das Engagement von Dr. Ernst Prätorius schnell und glücklich behoben werden konnte. Letzterer hat es verstanden, sich während der kurzen Zeit seiner Amtstätigkeit sehr schnell die Gunst des Publikums zu erwerben, nicht nur durch seine ausgezeichnete Begabung, sondern auch durch Fleiß und zielbewußtes Arbeiten. Seine neueinstudierten Vorstellungen von „Fidelio", „Rosenkavalier" und „Tristan" zeigten ein hohes Niveau und ließen den Ernst erkennen, mit dem Prätorius an seine großen Aufgaben geht. Unterstützt wird er dabei von Maximilian Moris, der als Oberspielleiter unermüdlich tätig ist, dazu beizutragen, daß jene Faktoren sich ergänzen, deren Zusammenwirken unbedingte Voraussetzung ist für das Nachschaffen von Kunstwerken, wenn diese ein einheitlich geschlossenes Ganze darstellen sollen. Im „Fidelio" waren es gleich die beiden Hauptpartien, welche die gespannteste Aufmerksamkeit auf sich zogen, die Hochdramatische und der Heldentenor. Denn beide Fächer waren verwaist. Broß-Kordes bringt schöne Mittel mit und wenn auch bisweilen eine auffällig lyrische Färbung in die Erscheinung tritt, so erweckt doch seine Art zu singen — mühelose Höhe bei natürlichem Tonansatz und musterhafter Textaussprache — berechtigte Hoffnungen für die Spielzeit. So interessierte sein Tristan, wenn auch von Anfang an etwas zu weich angelegt, durch die sichtlich sich bemerkbar machende musikalische Intelligenz, wofür das rein Technische die beste Unterstützung bietet. Frl. Frick, die von Braunschweig zu uns kam, bot als Leonore und Isolde gleich Wertvolles in Gesang und Spiel, aber geradezu Vorbildliches gab sie als Marschallin im „Rosenkavalier"; die Poesie, mit der sie diese Rolle ausstattet, die Wärme, mit der sie die Töne schmerzlichster Entsagung im Frauenterzett am Schluß des dritten Aktes singt, gewähren nachhaltigsten Genuß. So kann man zweifellos einen glücklichen Griff des neuen Generalintendanten Dr. Ulbrich mit diesen Neuengagements feststellen, der auch im Schauspiel eine ebenso glückliche Hand bewies. Als erste Neuheit kam unter der Leitung von Ernst Prätorius die Oper „Die Vögel" von Walter Braunfels heraus. Daß sie nicht oft gegeben werden konnte, das hat erst seinen Grund in dem Stoff, der nicht als glücklich zu bezeichnen ist. Die Zuhörer konnten sich, wie es scheint, auf dieses absonderlich Neue auf der Bühne nicht einstellen — die Musik interessierte zweifellos schon deshalb, weil sie, und das ganz besonders im ersten Akt, nichts von der krankhaften Welle spüren läßt, die den Kunstgeschmack des deutschen Volkes zu vergiften droht und die abzulehnen den meisten der Mut fehlt. *Gustav Lewin.*

Würzburg. Die Signatur der diesjährigen Spielzeit ist die Wiederaufnahme von Oper und Operette. Direktor Ludwig Spannuth-Bodenstedt hat sein Wort eingelöst, ja er hat es glänzend eingelöst: Oper und Operette erinnern an die besten Zeiten in der Geschichte unseres Stadttheaters. Aufführungen wie Fidelio, Aida, Tiefland, die Darbietung der Operette „Die Fledermaus" (mit Opernkräften nach Münchner Muster) haben Einheimische und Fremde in Erstaunen versetzt, sie würden jeder Großstadt zur Ehre gereichen. In Hans Oppenheim, Hans Bruck und Eugen Mürl besitzen wir leistungsfähige Kapellmeister, von denen ersterer seine hervorragenden Fähigkeiten als Dirigent und Pianist auch im Konzertsaal erwiesen hat. Von unseren vortrefflichen Opernkräften seien hervorgehoben der Heldentenor Gotthelf Pistor, der Heldenbariton Dr. Hinkel-Piersen, sowie die dramatischen Sängerinnen Else Güter und Auguste à Brassard. Würzburg hält seinen alten guten Ruf als Theaterstadt wiederum hoch, wir freuen uns des derzeitigen Standes unseres Stadttheaters. — Im Mittelpunkt des Konzertlebens steht Hermann Zilcher, Direktor des Staatskonservatoriums. Was wir so lange angestrebt haben, ein leistungsfähiges Symphonieorchester zu besitzen, geht, dank dem planmäßigen Vorgehen Zilchers, immer mehr der Verwirklichung entgegen. Die Jahreskonzerte des Konservatoriums unter Zilchers Direktion boten an größeren Tonschöpfungen bis jetzt Werke von Richard und Siegfried Wagner unter Siegfried Wagners Leitung als Gastdirigenten; bei der — nachgeholten — Richard Strauß-Feier hörten wir die Orchestersuite aus der Musik zu „Bürger und Edelmann", sowie die Tondichtung „Ein Heldenleben". Daneben wird die Kammermusik durch das Würzburger Bläserquintett und das Schiering-Quartett gepflegt. Letzteres spielte u. a. das Streichquartett op. 10 von Paul Hindemith, das in seiner ausgezeichneten Darbietung einen Sturm der Begeisterung auslöste — ein Beweis auch dafür, daß Würzburg unter der gegenwärtigen künstlerischen Führung nicht verzopft. Aber auch die „Alten" finden gebührende Beachtung. So gab Hermann Zilcher einen Bach-Abend (Viertes Kons.-Konz.); Konservatoriumsprofessor Walter Kunkel veranstaltet regelrecht „Konzerte mit Werken alter Meister". Professor Hans Schindler wählte für das „Weihnachtssingen der Würzburger Madrigalvereinigung" Werke alter und neuer Tonsetzer, unter letzteren Jos. Haas und H. Kasp. Schmid. Besondere Erwähnung verdient ein Hermann Zilcher-Abend, der uns mit den neuesten Werken unseres einheimischen Tonmeisters, der III. Symphonie für zwei Klaviere op. 50, den Goethe-Liedern op. 51 I und II, sowie mit op. 52 in der Uraufführung bekannt machte. Letztere Tonschöpfung: Marienlieder, ein Zyklus von 11 Liedern für eine hohe Singstimme und Streichquartett, zur Ausführung gebracht durch Auguste à Brassard und das Schiering-Quartett, zähle ich mit zu dem Besten, was Hermann Zilcher geschaffen hat. Der Tonkünstler hat für diese erlesenen Dichtungen aus der Zeit vom 13. Jahrhundert bis zu Goethe eine Musiksprache gefunden, die in inniger Empfindung und zartem Ausdruck Mariens Freud und Leid wie ihren Triumph als Himmelskönigin kündet. Zilcher hat das Werk seiner Mutter zugeeignet; vielleicht ist es der Widmungsgedanke, der dem Komponisten Herzenstöne kindlich beglückter Art entlockte. *Georg Thurn.*

*

Olten (Schweiz). In weihevoller Stunde kam vor Weihnachten ein *Weihnachtsoratorium* von *Ernst Kunz* (Olten) zur Uraufführung. Ernst Kunz, dessen kompositorisches Schaffen (unter 70 Opera befinden sich 2 Oratorien, 2 Opern, 3 Symphonien) bis jetzt viel zu wenig Beachtung gefunden hat, rückt damit in die vorderste Reihe unserer schweizerischen Musikschaffenden. Das Werk, zu dem der Dichter Ed. Fischer und der Komponist den Text geschrieben haben, zerfällt in drei Hauptteile: 1. Geburt und Verkündigung an die Hirten, 2. Anbetung, 3. Bethlehemitischer Kindermord und „Ruhe auf der Flucht". — Kompositorisch bewegt sich Ernst Kunz in mäßig modernen Bahnen und zeigt, daß er bei Bach und Reger einerseits und bei Hugo Wolf und (besonders in harmonischer Hinsicht!) Puccini andererseits in die Schule ging und viel von ihnen gelernt hat. Und trotzdem ist er ein Eigener geblieben. Seine melodischen Einfälle sind interessant; rhythmisch macht Kunz durch eigenartige Kombinationen aufhorchen. Stimmlich wird sowohl dem Chor wie auch den drei Solisten (Maria-Sopran, Joseph-Baß, Evangelist-Tenor) viel, zum Teil Aeußerstes zugemutet. Aber alles klingt! Einzelne Chöre, besonders die beschaulichen, und die wundervoll harmonisierten Choräle, aber auch die Tenorarie „Sie hält das Kind an ihrer Brust", das Duett „Berg und Hügel" (Maria und Joseph), der große Klagegesang Josephs auf der Flucht „Mühselig ist unser Teil auf Erden" sind von überwältigender Schönheit! — Ein „Pastorale",

das in der Hauptsache in einfacher Schlichtheit von einer singenden, von Streichern diskret untermalten Oboe ausgeführt wird, der nächtliche Zug der Hirten durch die Felder — in den sich der Gesang der Wandernden einfügt — sind die instrumentalen Höhepunkte des Werkes. Der Eindruck des zweistündigen Oratoriums ist tiefgehend und nachhaltig. Durch dasselbe wird die kleine Reihe weihnachtlicher Konzertwerke bedeutungsvoll erweitert. Um die vom Komponisten geleitete Uraufführung machten sich verdient: der Lehrergesangverein (80 Damen und Herren) des Amtes Aarwangen, der Bernische Orchesterverein und als Solisten Klara Wirz-Wyß (Bern), Ernst Bauer (Genf) und Felix Löffel (Bern). Eines ist sicher: Kunz' Weihnachtsoratorium wird seinen Weg machen, nicht nur in der Schweiz, sondern auch in deutschen Landen. *E. A. Hoffmann* (Aarau).

BESPRECHUNGEN

Bücher

Paul Kurz: Neuland für den Schulgesang. 4 Hefte. 1 Violinstimme zu Heft I. 1 Lehrerheft. G. Freytag G. m. b. H., Leipzig.

Ein erfreuliches Werk. Der Verfasser geht von dem Grundgedanken aus, daß die heutige Schulgesangsmethode (4 Jahre einstimmiger, unbegleiteter Gesang, dann unselbständige Mehrstimmigkeit) nicht zu freudevollem, künstlerisch empfundenem Volksgesang führen kann. Er bringt deshalb schon zu den einfachsten Anfangsmelodien selbständig melodisch durchgeführte Begleitstimmen der Violine. Zur Erweckung des rhythmischen Gefühles einfache Schritt- und Tanzspiele, Hinzuziehung von Klappern und ähnlichen primitiven Musikinstrumenten. Dann allmählich, fast unmerklich Abzweigung einer zweiten, zunächst rhythmisch, dann auch melodisch selbständigen Singstimme (II. Heft) von oft sehr origineller, dabei musikalisch sehr einfacher Erfindung. Später dann Drei- und Vierstimmigkeit. In diesen letzten Heften würde man gerne sehen, wenn der Verfasser als *Komponist* und Bearbeiter gegenüber anerkannten Meisterwerken mehr zurücktreten würde, denn er gibt sein Bestes in den zweistimmigen Sätzen, während er in der Vierstimmigkeit selten über ein ordentliches Mittelmaß hinauskommt, gerade hier aber der Reichtum an wertvollsten Kunstschätzen so groß ist, daß auch die reichste Sammlung ohnehin nicht allen Wünschen gerecht werden kann.

*

Friedr. Leipoldt: Gesamtschule des Kunstgesangs. Op. 9. Bd. I. Vokalgruppe o—u. Ausgabe für Sopran und Tenor. Dörffling & Franke, Leipzig. 1924.

Leipoldt ist Anhänger der *Reinecke*schen Stimmbildungslehre. Der erste Band seiner großzügig projektierten (7bändigen) Gesangschule bringt nach sehr knappen, grundlegenden Bemerkungen über Naturstimme und Schulung außerordentlich reichhaltiges, technisches Material zur Lockerung der Stimme, Erziehung der Kopfstimme und Entwicklung der Vollstimme, darunter wieder zahlreiche seiner sogenannten „Vokalisationslieder", d. h. liedartige Studien, deren Textworte sich auf einen oder zwei Vokale beschränken. Da auch die Schulung des musikalischen Gefühls, der Rhythmik und der Kehlfertigkeit berücksichtigt ist und sämtliche Beispiele für hohe und tiefe Stimmlage gegeben sind, wird jeder Stimmbildner, der von der Schulung der Kopfstimme ausgeht — auch wenn er nicht Reineckeaner ist —, sehr viele den Schüler fördernde Uebungen finden.

*

Fritz Rögely: Schulgesang. (Ein Beitrag zur Revision des Klassen-Singunterrichts.) Trowitzsch & Sohn. Berlin 1924. (108 S.)

Ein kluges, feines Büchlein, in dem ein tüchtiger Praktiker über musikalische, künstlerische, gesangstechnische und pädagogische Dinge, über Veranlagung und Erziehung zwar ziemlich aphoristisch, aber fesselnd und gehaltvoll spricht.

*

Dr. phil. Albrecht Thausing: „Die Sängerstimme" (ihre Beschaffenheit, Entstehung, Bildung, Verlust). J. G. Cotta, Stuttgart 1924. 171 Seiten, 8 Abb.

Der Verfasser tritt begeistert für die *Armin*sche Lehre der Stimmschulung ein, deren Grundzüge etwa sind: Kraft und Schönheit der Stimme sind unmittelbar abhängig von der Kraft und Zweckmäßigkeit des Körperbaues, speziell der zur Stimmerzeugung gebrauchten Organe. Wo diese Voraussetzungen nicht gegeben sind, müssen sie durch entsprechende (Stimm-)Gymnastik erworben werden. — Leider beeinträchtigt Dr. Thausing den Wert seiner Schrift dadurch erheblich, daß sie in schärfster Polemik alles außerhalb und abseits von Armin stehende als geradezu unsinnig angreift, dabei oft jede Objektivität vermissen läßt und Dinge als funkelnagelneue Weisheiten mit Emphase verkündet, die jedem tüchtigen Gesangspädagogen geläufig sein müssen. Um nur das Wichtigste herauszunehmen: Selbstverständlich ist der fertig geschulte Sängerkehlkopf durchaus kein zerbrechliches Werkzeug, sondern muß zu wahrhaft athletischen Leistungen durch ständige Höchstforderung fähig gemacht und erhalten werden. Das *Problem* ist einzig das: Wie bildet man die klangarme Durchschnittsstimme zu dieser Leistungsfähigkeit um? Der Verfasser behauptet und sucht zu beweisen, daß das mittels der Arminschen Schulung möglich sei. Gut! Nur wäre vorteilhaft gewesen, einige leistungsfähige Sänger zu nennen, die ihre Fähigkeiten auf diesem Wege erworben haben, da bekanntlich die Arminsche Lehre von anderer Seite als höchst verderblich angegriffen wird. Dagegen schießt der Verfasser weit über das Ziel hinaus, wenn er behauptet, alle anderen Lehrweisen könnten unmöglich schwache Naturstimmen zu Sängerstimmen umbilden; denn unzählige Tatsachen beweisen das Gegenteil. An anderer Stelle bekämpft er leidenschaftlich die seitherige Registerlehre, vor allem leugnet er das Vorhandensein eines „Mischregisters", an dessen Stelle er das „Sängerfalsett" setzt. Aus dessen Beschrieb samt Stimmlippenphotographie ergibt sich aber deutlich, daß er genau das gleiche meint, was andere Autoren mit „Mittelstimme" oder „Mischstimme" bezeichnen. Wozu also die Kampfstellung? Mit solch einseitigem Fanatismus ist dem Fortschritt nicht gedient. Trotzdem sei die *kritische* (!!) Lektüre des Buches jedem strebenden Gesangspädagogen und Stimmwissenschaftler wärmstens empfohlen, da der Verfasser eine ganze Anzahl noch strittiger Probleme in origineller, geistvoller, oft überzeugender Weise zu lösen versucht und sich dabei auf teilweise sehr scharfsinnige Beobachtungen stützt. *C. Brunck.*

*

Georg Böttcher: Kurzgefaßte praktische Modulationsübungen klassischer und moderner Art für Schüler an Konservatorien, Musikschulen, Seminaren und für den Privatunterricht (Sammlung Bartels Nr. 8). Fritz Bartels Verlag, Braunschweig.

Ein sehr gutes Werkchen, logisch aufgebaut und von einem Wissenden geschrieben. Als Studienbehelf neben der Anweisung durch den Theorielehrer ist es sehr geeignet, während es für den Selbstunterricht zu knapp gefaßt erscheint. Für diesen kommen nach wie vor nur zwei Werke in Betracht: die Modulationslehren von Richard Heuberger (Universal-Edition) und von Güldenstein (Verlag Carl Grüninger Nachf.). Auszusetzen wäre nur, daß der sogenannte neapolitanische Sextakkord sowie die alterierten Akkorde nicht in ihren Grundstellungen und übrigen Umkehrungen beleuchtet werden, sondern als feststehende Begriffe angesehen sind, was der Praxis schon Mozarts widerspricht. Auch könnte der Satz der dem Text an die Seite gestellten Notenbeispiele besser und klangvoller sein, während die Beispiele des Anhangs, besonders die aus wertvoller, auch moderner Musikliteratur stammenden, vortrefflich gewählt erscheinen. *Robert Hernried.*

Musikalien

Klavierabende. Auswahl klassischer und moderner Vortragsstücke, III. u. IV. Band: Russische Musik. Verlag von Paul Zschocher, Leipzig.

Diese beiden Sammelbände verdienen aus einem besonderen Grunde die Beachtung aller Klavierspieler, die ihren Gesichtskreis ständig zu erweitern trachten: ein großer Teil der darin enthaltenen Stücke ist auf anderem Wege heute überhaupt nicht erreichbar. Im Gegensatze zu den ersten beiden Bänden der Ausgabe, die vorwiegend der deutschen Klassik und Romantik gewidmet waren, bringen diese beiden neueren fast ausschließlich neue und neueste Musik. Das kann Wissende nicht überraschen; denn die russische Tonkunst hat, einzig von Glinka abgesehen, überhaupt erst noch als eine junge Kunst zu gelten. Die Durchsicht der beiden Bände bietet rein kunstgeschichtlich gewiß keine Ueberraschungen. Erneut ist die alte Feststellung zu machen, daß die meisten russischen Tonsetzer Anschluß an Chopin und die deutsche Romantik einschließlich Liszt gesucht und daß sie mit Vorliebe auch auf nationales Gut zurückgegriffen haben. Aber der Klavierspieler kann damit sein Blickfeld doch erheblich erweitern. Einer der eigenartigsten und fortschrittlichsten Köpfe unter den Russen war Moussorgsky. Weniger natürlich gewachsen erscheinen die neueren Stücke des besonders stark vertretenen Rebikoff, der seit gegen 20 Jahren mit der Romantik gebrochen hat und nach und nach einer der bekanntesten Vertreter der

russischen Moderne geworden ist. — Die beiden sehr empfehlenswerten Bände wurden von Theodor Raillard durchgesehen und sorgfältig bezeichnet.

*

Kabinettstücke aus der neueren Klavierliteratur, ausgewählt, bezeichnet und herausgegeben von *Karl Zuschneid*. 2 Bände. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Nach seinen eigenen Einführungsworten wollte der Herausgeber dem gebildeten Klavierspieler gegenüber den vielen leicht zugänglichen Sammlungen klassischer und frühromantischer Stücke einen Hausschatz gehaltvoller neuerer Klaviermusik von anerkanntem Werte bieten. Daher setzen die beiden Bände erst mit Werken der Romantikernachläufer und Liszt ein und legen das Hauptgewicht auf die jüngste Vergangenheit und die Gegenwart. Nur die Namen W. Niemann, G. Schumann, Straesser, Busoni, Nicodé, Reger, Scott, Sgambati und Sinding seien als vorteilhaft vertreten herausgegriffen. Die Ausführungsgrade der Stücke werden etwa von den Beiwörtern mäßig bis ziemlich schwer umgrenzt. Die Sammlung sei Klavierlehrern, die nicht nur ihre begabteren und fortgeschrittenen Schüler, sondern auch sich selbst anregen möchten, angelegentlich empfohlen. Für sorgfältige und sachkundige Herausgabe bürgt der Name Karl Zuschneids, eines der Besten seines Faches. *M. U.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Der erste *Musikwissenschaftliche Kongreß* der *Deutschen Musikgesellschaft* wird vom 4.—8. Juni d. J. in Leipzig stattfinden, also zu gleicher Zeit wie das für den 6.—8. Juni angesetzte Deutsche Händel-Fest in Leipzig. Neben den zahlreichen fachwissenschaftlichen Referaten werden von namhaften Vertretern der Musikwissenschaft drei Vorträge gehalten, die das Interesse weiterer Kreise in Anspruch nehmen dürfen. Die Geschäftsstelle des I. Kongresses der Deutschen Musikgesellschaft befindet sich in Leipzig, Nürnberger Straße 36, ebenso die des Deutschen Händel-Festes.

— In seiner letzten Sitzung hat der Ausschuß für das *Niederrheinische Musikfest* einstimmig die Abhaltung des 94. Musikfestes in Köln beschlossen. Es wurde in Aussicht genommen, das Fest, das unter Leitung von Generalmusikdirektor *Hermann Abendroth* stehen wird, in den Tagen vom 11. bis 14. Juni 1925 in der großen Messehalle zu begehen.

— Im 8. Symphoniekonzert des Württembergischen Landestheaters bringt *Karl Leonhardt* als Erstaufführung *Kaminskis* Concerto grosso. Außerdem Regers Klavierkonzert (Solist: Walter Rehberg) und Beethovens 8. Symphonie.

— Generalmusikdirektor *Felix Lederer* (Saarbrücken) wird Anfang Mai ein großes *Reger-Fest* veranstalten, bei dem an drei Tagen sämtliche Orchesterwerke des Meisters erklingen sollen. Solisten sind Alexander Schmuller (Violine) und Leonid Kreutzer (Klavier).

— Der Provinzialverband Rheinland des *Reichsverbandes der Deutschen Tonkünstler und Musiklehrer* veranstaltet am 18., 19. und 20. April in Köln eine Tagung, mit der ein Kammermusikfest verbunden wird. Es sollen möglichst Erstaufführungen von Werken rheinischer oder im Rheinland wohnender Komponisten geboten werden.

— Die *Wiener Philharmoniker* werden im Juni eine große Konzertreise durch Deutschland ausführen. Als Dirigent für die meisten Konzerte wurde *Bruno Walter* verpflichtet.

— Die Kölner Stadtverordneten haben die Vorlage auf Errichtung der *Rheinischen Hochschule für Musik* in Köln genehmigt, zu deren Leitern *Hermann Abendroth* und *Walter Braunfels* berufen worden sind.

— Die einzige Oper „Die ersten Menschen" des im Kriege gefallenen genialbegabten *Rudi Stephan*, dessen Bedeutung eine immer größere Anerkennung findet, hatte in der neuen Bearbeitung von Dr. Karl Holl nun auch am Opernhaus in Köln, namentlich dank der hervorragenden Orchesterleistung unter Eugen Szenkar einen vielbeachteten Erfolg.

— *Guido Adler*, der bedeutende Wiener Musikhistoriker, konnte vor kurzem seinen 70. Geburtstag feiern. 1855 in Eibenschütz in Mähren geboren, besuchte er das Wiener Konservatorium, widmete sich dann den Musikwissenschaften und wurde 1898 ordentlicher Professor an der Universität Wien, deren musikhistorisches Institut er gründete. Neben anderen wichtigen Arbeiten hat er sich durch Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich und durch Forschungen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik bleibende Verdienste erworben.

— *Fritz Kreisler* wurde zum Ehrenbürger der Stadt New York ernannt.

— Die Reußische Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt, der die Verwaltung des Reußischen Theaters obliegt und deren Ehrenvorsitzender der ehemalige Fürst Heinrich 27. Reuß j. L. ist, hat den obersten musikalischen Leiter der Reußischen Oper, Dr. *Ralph Meyer*, zum Generalmusikdirektor ernannt.

— Der Intendant der Kölner Oper, *Gustav Hartung*, wird nach Ablauf dieser Spielzeit von seinem Posten zurücktreten.

— *Furtwängler* hat bei seinem ersten Auftreten in der Carnegie Hall in New York einen sensationellen Erfolg errungen. Von Orchester und Publikum wurde ihm minutenlanger Beifall zuteil.

— Geheimer Kommerzienrat Dr. *Ludwig Strecker*, Seniorchef des Musikverlages B. Schott's Söhne in Mainz, konnte auf eine 50jährige Tätigkeit in der Firma zurückblicken.

— *Felix Woyrschs* II. Symphonie (C dur Op. 60) ist in einem Symphoniekonzert des Vereins Hamburger Musikfreunde und im dritten städtischen Symphoniekonzert zu Altona zur Aufführung gekommen.

— *Paul Hindemiths* Operneinakter „Sancta Susanna" wird demnächst auch an den Stadttheatern in Hamburg und Erfurt zur Aufführung gelangen.

— Als erstes deutsches Quartett hat das *Amar-Quartett* nunmehr auch in Paris konzertiert mit Paul Hindemith an der Bratsche. Das Quartett hat namentlich mit Werken Hindemiths eine ausgezeichnete Aufnahme bei Publikum und Presse gefunden.

— Das Prager *Zika-Quartett*, das in diesem Konzertwinter und dem vorhergehenden Sommer auf verschiedenen Musikfesten, so in Donaueschingen, ferner bei dem internationalen Kammermusikfest in Salzburg, dann in Spanien, außerordentliche Erfolge erzielt hat, wird neuerdings eine Konzertreise durch ganz Süddeutschland machen. Es werden dabei Werke von Haydn, Beethoven, Schubert, Reger, Hindemith, Ravel, Tschaikowsky, Dvorak, Smetana, Borodine, Grieg, Nowak, Josef Suk, Stolzer-Slavenski und Bela Bartok zum Vortrag kommen.

— *Armin Haag*, bereits erfolgreich in Lied und Oper („Gepanzerte Braut"), hat in Gemeinschaft mit der Schriftstellerin Anna Schwabacher-Bleichröder (Berlin) eine dreiaktige komische Spieloper „Der zerbrochene Krug" nach dem gleichnamigen Lustspiel von Kleist vollendet.

— Zu der Sakuntala-Bearbeitung Paul Kornfelds, die in Köln zur Aufführung gekommen ist, hat *Hermann Unger* eine Bühnenmusik geschrieben, die in einer Kritik als „wesentlich für die zauberische Wirkung" bezeichnet wurde.

— Musikdirektor *Willy Mehrmann* hat in Gelsenkirchen trotz größter Schwierigkeiten eine ausgezeichnete Aufführung der „Liebesmesse" von *Hermann Zilcher* herausgebracht.

— Domkapellmeister *Joseph Scheel* in St. Gallen, der als erster 1915 mit seinem Domchor in der Schweiz Bruckners f moll-Messe aufgeführt hat, brachte das Werk neuerdings im Gottesdienst zur Aufführung.

— *Margarete Schreber-Sattler*, die jetzt sehr viel in Berlin an der Großen Volksoper gastiert, ist von der Festspielleitung in Bayreuth eingeladen, bei den diesjährigen Festspielen mitzuwirken.

— Wolf-Ferraris „La vita nuova" gelangte in Detmold unter Kirchenmusikdirektor *W. Schramms* hervorragender Leitung zu erfolgreicher Aufführung. Als Solisten wirkten Rose Walter (Berlin) und Kammersänger Wuzél aus Kassel mit.

— Das *Brahms-Vokalquartett*, bestehend aus Elsa und Julius Schenk, Betty Neu und Karl Schult, hatte auf seiner Konzertreise durch ganz Deutschland außergewöhnliche Erfolge. Einstimmig ist das Urteil der Presse über den stimmlichen Wohllaut und die vortragliche Leistung dieser Vereinigung.

— *Nino Neidhardts* neues Werk „Andersen-Märchen-Sinfonietta" Op. 34 für großes Kammerorchester wurde vom Direktorium der Liga für musikalische Kultur (Dresden) zur Aufführung für ihre sämtlichen Konzertzyklen im In- und Auslande angenommen.

— *Margarete Thum* (Dresden) brachte bei ihrem ersten Berliner Liederabend Lieder von Karl Pembaur zu Gehör und erzielte starken Erfolg.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Die erste Aufführung des „André Chénier" von Umberto Giordano in der Dresdner Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor *Fritz Busch* und der Inszenierung von Oberspielleiter *Georg Toller* mit Meta Seinemeyer,

Tino Pattiera und Friedrich Plaschke in den Hauptrollen hat am 28. Januar stattgefunden.

— Die Uraufführung der Musiktragödie „Island-Saga" von *Georg Vollerthun* hat am 17. Januar im Münchner Nationaltheater stattgefunden.

— Die Uraufführung der Oper „Frau im Stein" von *James Simon* (Text von Lauckner) findet am 20. Februar im Stuttgarter Landestheater statt.

Konzertwerke

— *H. W. v. Waltershausens* neuestes Werk, die Symphonie „Hero und Leander" Op. 22 wird im Oktober d. J. in den Symphoniekonzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde zur Uraufführung gelangen.

— *Heinrich Laber* brachte im dritten Symphoniekonzert des Koburger Landestheaters ein Konzert für Harfe und Orchester von *Max Büttner* zur Uraufführung.

— Ein Klavierquintett *Bruno Walters* ist am 11. Januar im Museum in München aus dem Manuskript zur Uraufführung gekommen.

— *Paul Scheinpflug* hob in Duisburg die symphonische Dichtung „Nächtliche Wanderung" Op. 28 von Kurt Stiebitz mit größtem Erfolg aus der Taufe. Aufführungen des Werkes in Berlin (Dr. Kopsch) und Trier (C. Dammer) stehen bevor.

— In Kessenich gelangte dieser Tage die „Missa in honorem St. Augustini" Op. 10 des Schweizer Komponisten *Ivan Müller* zur Uraufführung.

— Am Dessauer Staatstheater gelangte eine „Suite stilisierter Tänze" Op. 2 von *Berthold Goldschmidt*, einem Schüler Franz Schrekers, unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

— Eine „Dorische Violinsonate" von *Heinrich Spitta* (Tokkata, Arie, Gigue) hat bei ihrer Uraufführung in Göttingen starken Erfolg gehabt.

— *J. L. Emborgs* Motette für zwei gemischte Chöre mit Orchester und Orgel Op. 47 kommt durch Prof. *Thiel* mit seinem Madrigalchor in der Hochschule zu Berlin am 14. März zur Uraufführung.

— Der Münchner Konzertverein brachte unter Kapellmeister *Rammelt* die Uraufführung eines Trauermarsches „Zum Gedenken der Gefallenen" von *Gustav Heuer* (Augsburg), dessen kraftvolles Melos und symphonischer Geist ihn vor den meisten ähnlichen Werke auszeichnet. *L. U.*

— Am 30. Januar fand im Tonkünstlerverein zu Dresden die Uraufführung des Streichquartetts Op. 51 von *Theodor Blumer* statt (Verlag N. Simrock, Berlin).

— In Chemnitz brachte Orgelvirtuos *Karl Hoyer* als jüngstes Werk eine schwungvolle Tokkata und Fuge zur erfolgreichen Uraufführung; desgleichen hob er das Erstlingswerk seines Schülers Willi Laudel (Passacaglia mit Fuge) aus der Taufe.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Hilfsbund für deutsche Musikpflege E. V.*, der seit fünf Jahren eine segensreiche Tätigkeit entfaltet, war durch die hochherzige Spende eines der bedeutendsten deutschen Musikverleger in den Stand gesetzt worden, einer großen Zahl notleidender deutscher Musiker eine Weihnachtsfreude zu bereiten. Bei der großen Not und dem Elend unter den deutschen Musikern reichten die Mittel nicht aus, um allen Anforderungen gerecht zu werden. Allen Musikfreunden, die ihrer Liebe zur Musik und zu den Künstlern nachhaltigen Ausdruck geben wollen, sei der Hilfsbund nachdrücklichst empfohlen. Seine Geschäftsstelle befindet sich Berlin W. 62, Schillstr. 9.

— *Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* warnt alle konzertierenden Künstler vor Abschlüssen mit Herrn Alfred Bihler (Berlin) für seine *„Bihler-Abende"*. Bihler bezahlt die vereinbarten Honorare in der Regel überhaupt nicht, oder nur dann, wenn die Künstler selbst durch Verkauf von Eintrittskarten zu den Bihler-Abenden das Geld heranschaffen. Für den Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands: gez. Dr. Rudolf Cahn-Speyer, Vorsitzender des Verwaltungsrates.

— In Frankfurt a. M. ist ein *Ausschuß zur Ehrung deutscher Männerchor-Komponisten* gegründet worden, dessen Aufgabe es sein soll, den lebenden Komponisten von Männerchören durch Aufführung noch unveröffentlichter Werke den Dank der deutschen Sängerschaft abzustatten. Es sollen in sämtlichen deutschen Großstädten Ortsgruppen gegründet werden. Für Frankfurt sind für 1925 vier Abende vorgesehen, an denen Werke von Hermann Sonnet (Pforzheim), Julius Wengert (Stuttgart), Joseph Werth (Bonn) und Mathieu Neumann (Düsseldorf) aufgeführt werden sollen. Dem Ausschuß haben sich 105 Chordirigenten mit insgesamt 25000 Sängern angeschlossen.

— Lustspieldichter *Wilhelm Jacoby* hat einen neuen Text zu Lortzings des unwirksamen Textes wegen nahezu verschollener komischen Oper „Casanova" vollendet und unter musikalischer Mitarbeit von Heinrich Spangenberg zu einem Bühnenwerke unter dem Namen „Der Mazurka-Oberst" oder „Die galante Festung" gestaltet.

— *Leonid Kreutzer*, der berühmte Chopin-Spieler, hat eine neue Ausgabe der Klavierwerke dieses Komponisten veröffentlicht, von der bisher die Balladen, Impromptus, Nocturnes, Polonaisen, Préludes, Sonaten, Scherzi, Walzer und einige kleinere Kompositionen erschienen sind. Die Sammlung, die in Kürze vollständig vorliegen wird, erscheint im Rahmen der Tonmeisterausgabe.

— Der *Verlag Anton J. Benjamin* (Hamburg) gibt einen ausführlichen „Katalog ausgewählter und beliebter Musikalien und Musikbücher" heraus, der alle Gebiete der Musik und Musiktheorie umfaßt.

BEMERKUNGEN

(Redaktionsschluß für die folgenden Nachrichten: 24. Febr.)

— Der bekannte Komponist *Paul Linke* ist zum Ehrendoktor der Rechte ernannt worden, da, wie es in der Promotionsurkunde heißt, „die Schlichtheit seines musikalischen Ausdrucks und die zwingende Logik seiner Schlüsse vorbildlich für das juristische Deutsch werden könnten". Der Komponist wird zum Dank für diese Ehrung eine Orchesterfantasie und Fuge über das Thema B—G—B schreiben.

— Die Instrumentenhandlung *Julius Ahnvoll* (Markneukirchen) hat dem musikwissenschaftlichen Institut der anhaltischen Landesuniversität eine für wissenschaftliche Zwecke besonders wertvolle Stimmgabel sowie zwei historisch bedeutsame Ossrummos (abessinische Maultrommeln) zum Geschenk gemacht. Die Fakultät gedenkt, ihn zum Ehrendoktor zu promovieren.

— *Emil August Müller*, der in Neustadt i. Vogtland ansässige Hersteller künstlerisch vollendeter Ziehharmonikas, ist vom Ministerium der Tschechoslovakischen Republik beauftragt worden, ein Akkordion im Vierteltonsystem herzustellen.

— In Löbeda i. Sa. ist ein 80 Mann starkes Kurorchester gegründet worden, dessen Leitung sicherem Vernehmen nach *Bruno Walter* übernehmen wird.

— In *München* will man jetzt — anstatt der unzulänglichen Versuche Philipp Wolfrums mit einem *versenkbaren* Orchester — Versuche mit einem *versenkbaren* Dirigenten machen. (Wir erinnern daran, daß man in Berlin schon seit längerer Zeit interessante Versuche mit *verschiebbaren* Dirigenten unternommen hat.)

— Beim nächsten *Donaueschinger Musikfest* wird ein neues Ballett aufgeführt, das Rudolf Dorn-Schulzburg auf den Händen stehend dirigieren wird. Im Ballett wird Dr. Niedhart-Gebecken, der das bedeutende Werk inszeniert, selbst tänzerisch mitwirken.

ANTWORTEN

A. O. in B. Sie wollen wissen, welches zurzeit die große Mode unter den Pianisten ist. Sie sollen's erfahren: das Schnaufen. Man hält's nicht für möglich, aber es ist so. Beim einen klingt es wie das liebliche Gegrunz eines lüttjen Ferkels, beim andern wie das finstre Heulen eines alten Wolfes, einer scheint sein Taschentuch vergessen zu haben, so daß er während der Vorträge durch Gegenwind die nassen Massen zu zähmen versucht, wieder einer stöhnt, als leide er entsetzlich am Magen. Kurzum, die Sache ist abwechslungsreich; viele Möglichkeiten stehen offen. Das Publikum ist gerührt; vermutet es doch, ein Echo aus dem seelischen Abgrund des künstlerisch Schaffenden zu hören.

Solmisations-Fanatiker. Sie wird interessieren, was man uns aus Bayern mitteilt. Dort bereitet das Kultusministerium ein Gesetz vor, wonach zur Erhaltung der bajuvarischen Stammeseigentümlichkeit im Gesangunterricht vom 1. April d. J. ab an Stelle der Solmisationssilben *sol mi* nur noch *kannst mi* gesungen werden darf.

* * *

— *Druckfehlerberichtigung.* Der Verfasser des biographischen Aufsatzes über Richard Wetz (Heft 9) heißt Hapke (nicht Japke).

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 11

Mimesis / Von Wilhelm Dauffenbach

„Alle Kunst ist Nachahmung der Natur", lautet eine weitverbreitete Volksmeinung, und man zieht daraus den Schluß: je natürlicher ein Kunstwerk, desto besser. Für die Musik heißt es also: je täuschender sie Naturlaute nachahmt, um so höher ist ihr Wert.

Jeder, der auch nur einen kleinen Einblick in den Kunsttempel getan hat, weiß, daß diese Behauptungen falsch sind, aber trotzdem ist die genannte Auffassung in weiten Kreisen verbreitet. Anstatt sie hochmütig beiseite zu schieben, wollen wir prüfen, was an ihr recht ist, welcher Wert der Nachahmung von Naturlauten beizulegen ist und welche Stellung ihr demnach in der Kunst zukommt.

Es liegt ein Körnlein Wahrheit in dem oben genannten Ausspruch. Aristoteles, der die Kunst sehr hoch einschätzt, belehrt uns, daß epische und tragische Dichtung, Komödie und Lyrik, *Auletik* und *Kitharistik* darin übereinstimmen, daß sie Nachahmung seien. Uns interessiert es, daß er die beiden letzten Künste, Flöten- und Kithara-Spiel, ebenfalls unter die Nachahmerinnen zählt. Als Mittel bedienen sie sich der Harmonie und des Rhythmus.

Wir würden aber dem großen Philosophen Unrecht tun, wenn wir verschwiegen, daß unser Wort „Nachahmung" den von Aristoteles gebrauchten Terminus *μίμησις* nur unvollkommen wiedergibt. Ein Mann, der die Natur getreu nachahmt, bringt kein Kunstwerk zustande, sondern eben nur eine Kopie, die notwendigerweise hinter der Natur zurücksteht. Dem naturgetreuen Porträt ziehe ich den dargestellten Menschen vor. Wenn Michelangelo auf den Grabmälern des Giuliano und Lorenzo de Medici Bilder der Herzöge anbringt, die mit den Männern durchaus keine Ähnlichkeit haben, so beweist er damit sein Verständnis dafür, daß die Nachwelt, der die beiden Fürsten persönlich unbekannt sind, seine Kunstwerke in dieser Fassung höher schätzt als naturgetreue Porträts ziemlich alltäglicher Gesichter. Die Mimesis ist eben nicht eine mechanische Kopie, sondern sie erfordert eine schöpferische Tätigkeit des Künstlers, der allerdings nicht aus freier Intuition seine Werke hervorbringt, sondern sich die Natur zum Vorbild nimmt.

Am deutlichsten wird uns diese Mimesis bei der bildenden Kunst bewußt, am wenigsten bei der Musik, denn diese ist die naturfremdeste Kunst. Sie scheint einzig auf die Phantasie des Künstlers als ihre Quelle zurückzugehen und nur gelegentlich natürliche Laute nachzuahmen. Es würde uns im Rahmen dieses Aufsatzes zu weit führen, wollten wir diesen Gedanken verfolgen; es bietet sich vielleicht noch Gelegenheit, später die Mimesis als Ursprung der Musik zu behandeln. Für uns kommt es jetzt nicht darauf an, geschichtliche Forschungen anzustellen, sondern zur lebenden Musik ein richtiges Verständnis zu gewinnen.

Die Tatsache, daß so viele Musikwerke die Natur nachahmen, muß uns schon belehren, daß die musikalische Mimesis ihr Recht hat. Beethovens Pastorale und Haydns große Oratorien kommen uns unwillkürlich in den Sinn, wenn wir davon sprechen.

Die Laute, die wir in der Natur hören, sind nicht alle musikalisch zu fixieren. Wohl können wir den Gesang der Vögel zu musikalischen Äußerungen rechnen, nicht aber z. B. das Rauschen des Baches, das Brausen des Windes, den Hufschlag der Pferde. Diese sind vielmehr *Geräusche* zu nennen, denen eine bestimmte Tonhöhe abgeht. Wir wollen klarstellen, ob diese Laute in der Musik durch Melodie, Harmonie und Rhythmus genau nachgeahmt werden können. Eine Melodie vermissen wir bei den *Geräuschen* meistens, eher können wir von einer Harmonie bezw. Disharmonie, d. h. einem Konglomerat von Tönen reden, die derartig verschieden in Tonhöhe, Stärke und Klang sind, daß wir sie mit unsern leitereigenen Tönen und ihren Abstufungen nicht wiederzugeben vermögen. Im Rhythmus weisen die Geräusche jedoch häufig eine regelmäßige Form auf, und aus diesem Grunde sind sie fast unentbehrlich für die Musik geworden. Belege dazu finden sich zu Tausenden, und selbst der strengste Vertreter einer absoluten Musik verwendet den natürlichen Rhythmus unbedenklich. Wer wollte es Schubert verdenken, daß er den Rhythmus eines galoppierenden Pferdes in seinen Erlkönig übernahm!

Nicht so glücklich sind wir in der Nachahmung der *Naturtöne*. Bei ihnen, etwa beim Vogelgesang, ist nicht der Rhythmus charakteristisch, sie bestechen uns durch ihren melodischen Reiz. Diese Melodie ist aber mit unsern musikalischen Mitteln nicht genau nachzuahmen. Denn in Halbschritten schreitet unsere Tonleiter fort, und selbst eine Vierteltonmusik reicht nicht aus, um den Vogelgesang genau zu kopieren. Eine naturgetreue Imitation ist also für den Kunstgenuß ausgeschlossen. Wollten wir die Laute wiedergeben, die sich in der Natur vorfinden, so könnte eine phonographische Aufnahme uns die Arbeit erleichtern, aber einen *Kunst*genuß gewinnen wir dadurch nicht. Zum Studium der Vogel-

stimmen kann uns dieses Verfahren natürlich große Dienste leisten.

Wenn also die Musik die Naturlaute melodisch und harmonisch nachzuahmen sucht, so darf sie keine Imitation, sondern muß μίμησις sein. Der Künstler bildet die Laute um, so daß sie einerseits in sein Tonsystem passen, andererseits ihre Ähnlichkeit mit der Natur nicht verleugnen. Diese umgebildeten Melodien, Harmonien und Rhythmen bereiten uns oft mehr Freude als die Natur. Aristoteles erinnert daran, daß wir dieselben Dinge, die wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust sehen, in ihren vollendeten Abbildungen mit Vergnügen betrachten, z. B. gewisse Tiere oder Leichname. Die Darstellung wird eben nicht als Nachahmung angesehen, sie reizt vielmehr durch ihre technische Behandlung (Poetik 4, 3—5).

Aber auch diese ideelle Nachahmung genügt der Kunst noch nicht: sie muß einem *musikalischen Zweck* dienen, sonst hat sie kein Anrecht auf einen Platz im Kunstwerk. Niemals darf die Nachahmung Selbstzweck sein; stets spielt sie nur die Rolle einer Dienerin der Musik.

Wir unterscheiden die Nachachmung von Naturlauten ausdrücklich von der *musikalischen „Malerei“*, die irgend welche Naturereignisse verdeutlichen will. Wenn Haydn in der „Schöpfung“ den Sonnenaufgang schildert, so können wir das nicht Mimesis nennen, denn ein solcher Vorgang spielt sich lautlos ab; vom Erwachen der Naturstimmen, namentlich der Vögel, sieht Haydn in unserm Fall ganz ab. Er will die Empfindungen, die man beim Aufgang der Sonne hat, durch musikalische Mittel erwecken, also mit andern Mitteln denselben Zweck erreichen. Diese Aufgabe der Musik soll uns vielleicht ein andermal beschäftigen.

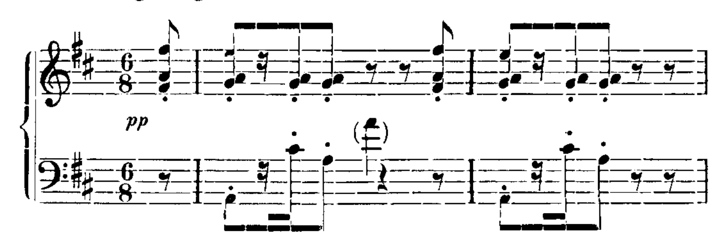
Wir befassen uns jetzt nur mit der Nachahmung *hörbarer* Vorgänge in der Natur und fragen, unter welchen Umständen sie in der Musik „gestattet“ sind. Absichtlich sagen wir nicht „gefordert“, denn eine Forderung dieser Art kann die Musik nicht stellen, weil sie ihren Zweck ohne eine solche Nachahmung erreichen kann. Die absoluten Musiker gehen jeder Imitation von Naturlauten peinlich aus dem Wege. Die Brahmsschen Lieder z. B. imitieren häufig Instrumente (Zither, Harfe), ebenso seine Klavierwerke (in den Sonaten Blasinstrumente, in den späteren Capriccios Laute usw.), aber nicht Vogelstimmen, obschon der Text es häufig nahelegt.

*

Um zu erkennen, unter welchen Umständen eine Nachahmung gestattet ist, führen wir einige Beispiele von Hugo Wolf an, der ja jede Gelegenheit benützt, um möglichst getreue Naturlaute wiederzugeben. Wir wählen seine Mörike-Lieder, weil diese am weitesten verbreitet sind, am meisten gesungen werden, und weil vor allem der Text zu häufiger Naturschilderung Anlaß gibt.

An erster Stelle wollen wir die *Geräusche* untersuchen. Sie müssen notwendigerweise idealisiert werden. Im Fidelio illustriert Beethoven den polternden Stein, aber die melodische Gestalt, die er anwendet, weicht von der Wirklichkeit gründlich ab, und doch vermeint jeder Hörer, den Stein fallen zu hören. Das ist somit nicht Kopie, sondern Mimesis.

Während die Geräusche in Melodie und Harmonie idealisiert werden müssen, kann der Rhythmus häufig unverändert bleiben. Er gibt dem Musikwerk seinen charakteristischen Reiz. Lehrreich ist in dieser Hinsicht *„Der Gärtner“* von Wolf. Der Rhythmus des tänzelnden Pferdes ist trefflich ausgedrückt, man glaubt die Hufe auf dem goldigen Sand zu hören:
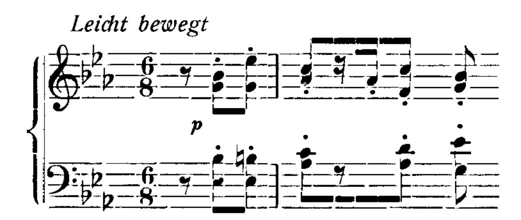


Dieser Rhythmus klingt ununterbrochen durch das ganze Lied.

Das Motiv ist hier mehr als ein Reitmotiv, es offenbart gleichzeitig die Stimmung des Gärtners, das heimliche Glücksempfinden, das sein Herz nach dem Takt des Rößleins aufhüpfen macht; darum harmoniert die Melodie trefflich mit dem tänzelnden Rhythmus. In Wirklichkeit soll auch nicht das Rößlein geschildert werden, denn von Anfang bis Ende ist das Gedicht ein Empfindungsausdruck des Gärtners, der selbst nicht zu Pferde sitzt, somit scheinbar unabhängig vom Reit-Rhythmus ist. Deshalb stellt Wolf die treffende Verbindung zwischen dem rein äußeren Geschehen und dem inneren Empfinden her.

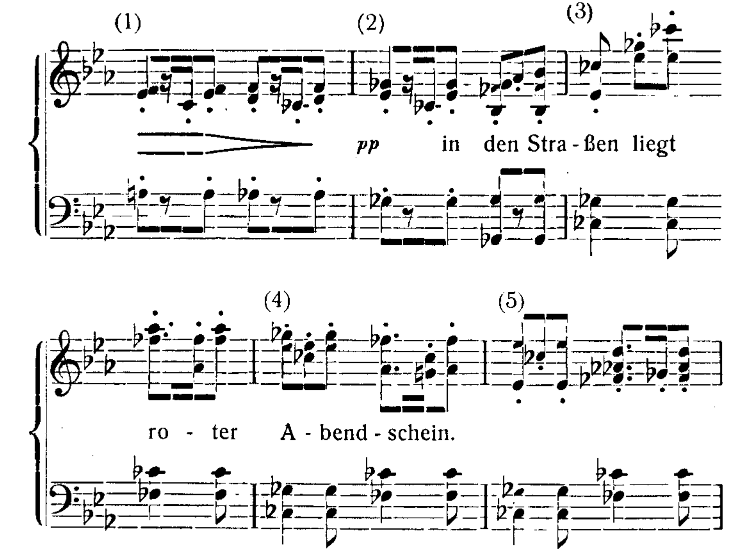
Ein Vergleich mit Schumanns Komposition bringt uns die überraschende Erkenntnis, daß Wolf nicht nur einfacher im Aufbau ist — er wiederholt die erste Melodiestrophe, während Schumann durchkomponiert —, sondern auch ein im Motive einheitlicheres Werk zustande bringt. Schumann irrt wie ein fahrender Ritter hin und her: Achteltriolen, einfache Achtel, punktierte Triolen, Viertel — es schwirrt fast wahllos durcheinander, so daß kein geschlossenes Werk entstehen kann. Weder im Rhythmus noch in der Melodie ist eine Einheit zu entdecken. Der Grund dafür? Schumann hat sich vom Tänzelschritt des Rößleins verleiten lassen und wird verlegen, sobald der Text einen fremden Begriff bietet — also bei der Zeile „Du rosenfarb's Hütlein“. Ein Beispiel, daß eine äußerliche Nachahmung vom Übel ist.

Einen weiteren treffenden Beleg, wie der nachahmende Rhythmus dem musikalischen Gehalt der Dichtung angepaßt werden kann, liefert *„Auf einer Wanderung“*: „In ein freundliches Städtchen tret ich ein“. Die freudige
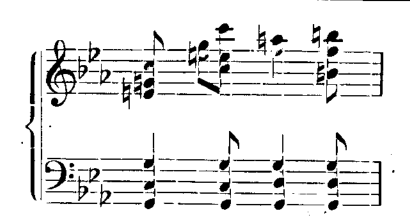
Ungeduld des Wanderers kommt mehr im Rhythmus als in der Melodie zum Ausdruck:
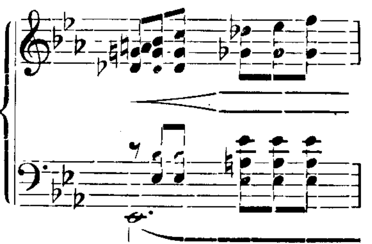


Dieser Wander-Rhythmus wird die ersten acht Takte hindurch beibehalten; er schildert nicht nur das Wandern des Dichters, sondern gleichzeitig seine freudige Stimmung. Mit außergewöhnlich feinem Gefühl läßt Wolf uns empfinden, daß der Dichter den Schritt verzögert und schließlich ihn ganz anhält. Bei den Worten: „in den Straßen liegt roter Abendschein" lebt ein leises Staunen auf über die Pracht des Städtchens; unwillkürlich hemmt der Wanderer den Schritt ein wenig:
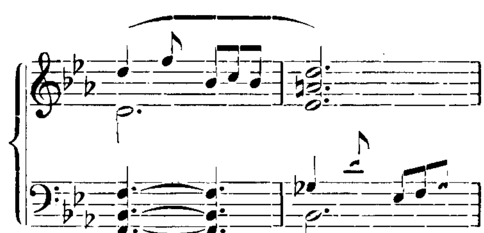


Die Oberstimmen vertauschen den Rhythmus der ersten und zweiten Takthälfte (s. Takt 3 ff.), indessen der Baß nicht mehr im leichten Stakkato sich wiegt, sondern fast orgelpunktartig in den Quinten von Ces dur und der Unterdominante erklingt. Das ist gleichzeitig eine treffliche Überleitung zu der Kette von Orgelpunkten, die jetzt folgt. Aus einem offenen Fenster eben hört der Wanderer eine Stimme, die seinen Fuß bannt. Zwar hat der Dichter das in Worten noch nicht ausgedrückt, aber Wolf greift den zugrundeliegenden Gedanken mit Glück auf. Die Orgelpunkte halten den einstweilen in der rechten Hand fortwirkenden Wanderer-Rhythmus allmählich auf. Da der Wanderer die Goldglockentöne vernimmt, lauscht er mit verhaltenem Atem der Stimme; die freudige Ungeduld des Rhythmus schweigt vor dem neuen Motiv, das wir den Rhythmus des Beschauers nennen können. In den ersten Takten hat er diese Gestalt:



Aber das Stockende in dieser Form wird bald gehoben, da die Begeisterung zunimmt:
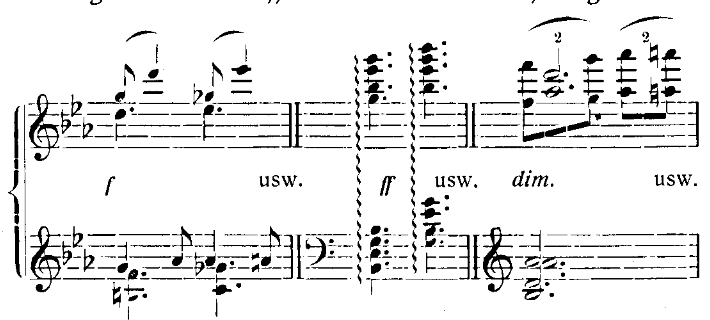


In ununterbrochenem Fluß quellen die Töne jetzt hervor. Bei dem Zwischenspiel, das uns die Empfindungen des Dichters schildert, taucht schüchtern vereinzelt der Wanderer-Rhythmus auf und mahnt zum Weiterpilgern. Aber traumbefangen bleibt dieses Schreiten. Die Verse: „wie ich hinaus vors Tor gekommen, ich weiß es wahrlich selber nicht", werden über dem Wanderer-Motiv in der zweiten abgeschwächtan Form deklamiert, während im Orgelpunkt die freie Bewegung auch noch hindert. In seiner Begeisterung kommt dem Dichter die Welt jetzt so licht vor, er muß in seinem Glücksgefühl anhalten und auf die Stadt in goldnem Rauch zurückschauen — alles Wandern ist für diesen Augenblick vergessen, der Beschauer-Rhythmus nimmt uns wieder gefangen, aber dieses Mal in ausdrucksvollerer Gestalt:



Die Viertelnote ist an den Anfang des Taktes gerückt; sie erhält dadurch eine geringe Betonung und macht ein innigeres Spiel möglich.

Ein rhythmischer Juwel ist die musikalische Darstellung des Verses: „Ich bin wie trunken, irr'geführt".



Zum Schluß ertönt die Eingangsmelodie als Abgesang, aber rhythmisch um einen halben Takt verschoben, denn

nur zögernd wird die Wanderung fortgesetzt und wie im Traum verklingt das Lied im Beschauer-Rhythmus. —

Derartige rhythmische Wiedergaben äußerer Vorgänge finden sich fast überall in der Musik. Aber kaum ein Meister erreicht Wolf in der Prägnanz. Auch Löwe und Schubert, um nur zwei Liederkomponisten zu nennen, moderieren den Rhythmus nicht in so feiner Weise, wie es in dem genannten Liede geschieht. Wolf kann schon deshalb freier mit dem Rhythmus umgehen, weil er sich meist nicht von den alten Liedformen binden läßt, sondern dem Text entsprechend frei deklamiert. In der Regel bestimmt bei ihm das Klavier die Form.

*

Von besonders hohem Wert für unsere Untersuchung sind die Gesänge, die *Naturlaute* durch *Töne* wiederzugeben suchen. Die Vertreter der absoluten Musik vermeiden eine derartige Nachahmung sorgfältig. So faßt Brahms die Lieder, die zu einer Nachahmung Anlaß geben könnten, abstrakt auf, z. B. Die Mainacht; Minnelied; Waldeseinsamkeit; Der Tod, das ist die kühle Nacht; Nachtigall. Wir können es verstehen, wenn Wolf mit seiner sinnlichen Anschauung die Kluft zwischen sich und Brahms klar erkannte und in seinem hitzigen Temperament dem Meister den Krieg erklärte.

Statt vieler Beispiele beschränken wir uns auf ein Lied, das Wolfs Naturnachahmung in konzentrierter Form enthält. Wir meinen die „*Karwoche*“. Sie ist gleichzeitig ein Musterbeispiel dafür, wie Wolf einen poetischen Text musikalisch erfaßt. Zur Verdeutlichung müssen wir den ganzen Wortlaut des Gedichtes hierher setzen:

O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde!
Du stimmst so ernst zu dieser Frühlingswonne,
Du breitest im verjüngten Strahl der Sonne
Des Kreuzes Schatten auf die lichte Erde.

Und senkest schweigend deine Flöre nieder.
Der Frühling darf indessen immer keimen,
Das Veilchen duftet unter Blütenbäumen,
Und alle Vöglein singen Jubellieder.

O schweigt, ihr Vöglein auf den grünen Auen!
Es hallen rings die dumpfen Glockenklänge,
Die Engel singen leise Grabgesänge;
O still, ihr Vöglein hoch im Himmelblauen!

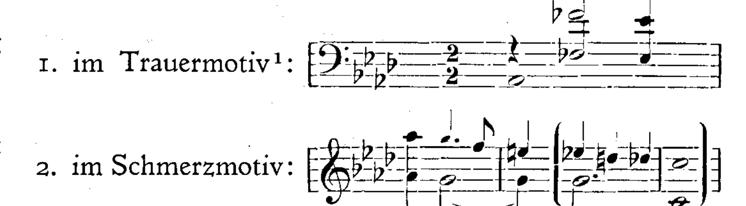
Ihr Veilchen kränzt heut keine Lockenhaare!
Euch pflückt mein frommes Kind zum dunkeln Strauße,
Ihr wandert mit zum Muttergotteshause:
Da sollt ihr welken auf des Herrn Altare.

Ach dort, von Trauermelodien trunken
Und süß betäubt von schweren Weihrauchdüften,
Sucht sie den Bräutigam in Todesgrüften,
Und Lieb' und Frühling, alles ist versunken.
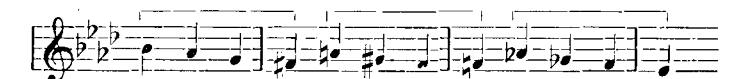
Nach Wolfs Auffassung ist der musikalische Kern des Gedichtes in der letzten Strophe enthalten. Es ist Stimmungspoesie, bei der es sich nicht um fortschreitende Entwicklungen handelt wie in einer Ballade, bei der die fremdesten Stimmungen sich ablösen können. Hier muß vielmehr der dem Ganzen zugehörende Empfindungsgehalt erfaßt werden, der dann in den verschiedensten Abstufungen schillert. Der musikalische Kern unseres Gedichtes ist also in den beiden Versen ausgedrückt:

Ach dort, von *Trauermelodien* trunken
Und *süß betäubt* von schweren Weihrauchdüften.

Trauer und süße Betäubung oder besser süßer Schmerz sind die musikalischen Angriffspunkte. Diese Stimmungen finden ihren Ausdruck in zwei Motiven:



Die vier ersten Noten der letzten Phrase sind das eigentliche Motiv, das ohne punktierte Note, also in reinen Vierteln, fast das ganze Lied beherrscht. Rhythmisch bleibt es dann unverändert, es wechselt nur seine melodische Gestalt. Die Kette der Schmerzmotive wird dadurch geknüpft, daß die Wiederholungen eine Terz bis Quint höher ansetzen, so daß etwa folgendes Bild das Kunstwerk durchzieht:



In den sanft fallenden Tönen kennzeichnet sich der „süße Schmerz“ recht treffend, zumal da stellenweise ein Orgelpunkt den feierlich-wehmütigen Charakter verstärkt.

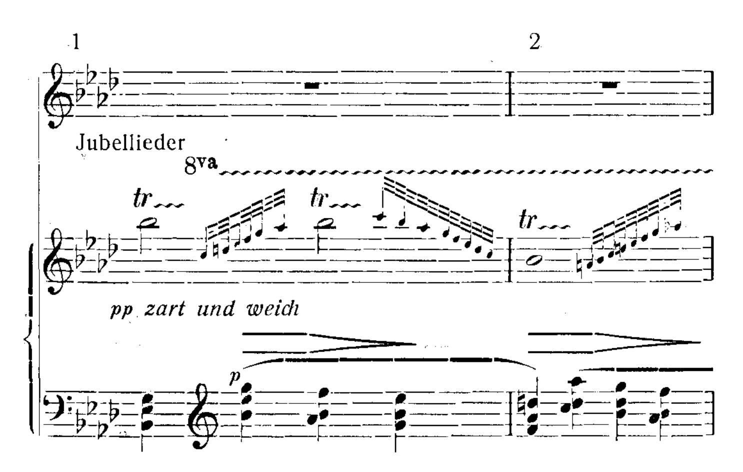
Bei näherer Betrachtung finden wir, daß das erste Motiv nur eine Variante des zweiten ist. Es ist starrer und ernster, gleichsam die Trauer, die man nach außen zeigt, während das zweite Motiv in seiner sanften Melodie den Schmerz kundgibt und gleichzeitig lindert. Ein neues Motiv tritt in der Komposition nicht mehr auf, denn auch die Achtelbewegung in der vierten Strophe ist nur eine Umbildung des Schmerzmotives, wie ein flüchtiger Blick belehrt (siehe das folgende Notenbeispiel, Takt 11). Es ist mithin in dem ganzen Liede kein einziger Takt, der nicht die Stimmung der Trauer und der „süßen Trunkenheit“ zu erwecken suchte. — Da nun alle Takte mit den bereits bekannten Motiven ausgefüllt sind, so bleibt scheinbar kein Raum für eine Naturmalerei, und daraus dürfen wir schon jetzt den Schluß ziehen, daß die Nachahmung von Naturlauten *nicht Selbstzweck*, sondern nur Illustration sein kann. Die beiden ersten Strophen enthalten mehrere Ausdrücke, die zur Imitation anregen
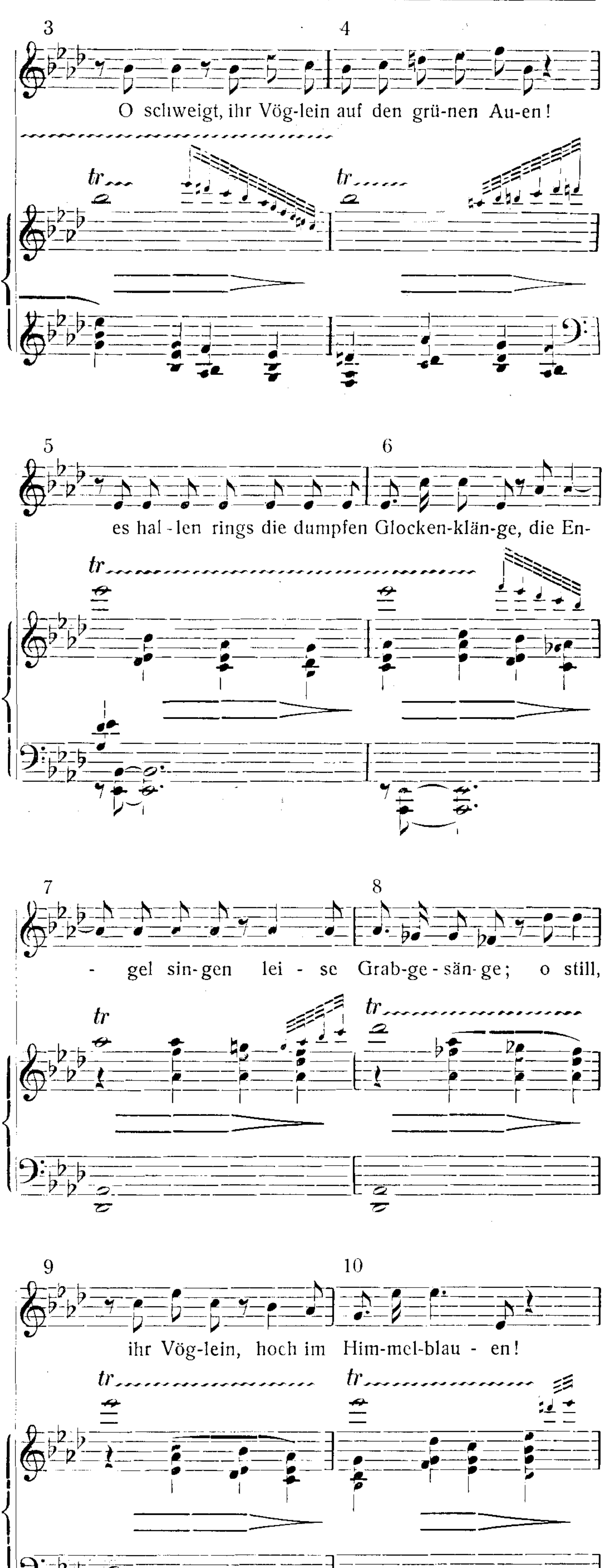
[1] Diese Bezeichnungen sind natürlich nur Notbehelf.
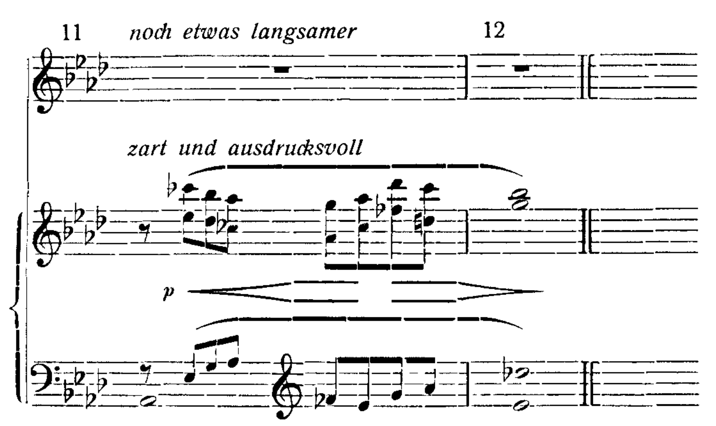
könnten. Aber Wolf übergeht sie, denn er würde damit den Hörer in falsche Bahnen führen. Zunächst sollen wir die ernste Karwochen-Stimmung empfangen; dazu dienen die oben genannten Motive. Aber das ist nicht die einzige Stimmung, die das Gedicht beherrscht. Der Dichter will gerade den Zwiespalt zwischen unserm religiösen Empfinden und der Heiterkeit in der Natur uns zum Bewußtsein bringen.

„Du stimmst so *ernst* zu dieser *Frühlingswonne.*" Dieser Gegensatz ist in den ersten fünf Versen mehrere Male zum Ausdruck gebracht. Der Komponist hält es aber nicht für gut, diesen Zwiespalt Wort für Wort getreu zu malen, denn der Wechsel, der in der Poesie von trefflichster Wirkung ist, muß in der Musik eine Unruhe hervorrufen, die dem Werk eine der wichtigsten Eigenschaften raubt: die Einheit. Wolf festigt also in uns zunächst die ernste Stimmung der Karwoche. Zu einer Schilderung der heiteren Natur bietet sich Gelegenheit bei den Versen: „Der Frühling darf indessen immer keimen . . . .".

Behutsam, um den ernsten Charakter nicht zu stören, behält Wolf die ruhige Bewegung des Schmerz-Motives bei, verlegt aber die Melodie der Singstimme und des Klavieres in eine höhere Region. Doch sobald der Dichter von den Jubelliedern der Vögel spricht, hebt auch in der Musik ein jubelnder Vogeltriller an, der auf- und niederschwebt und nicht enden möchte. Wie Lerchengesang und Nachtigallenlied klingt es, aber es ist nicht phonographische Treue, sondern schöpferisches Nachahmen: Mimesis. Es soll in uns der Eindruck eines Vogelgesanges erweckt werden, und niemand wird ihn leugnen, sofern nur ein guter Spieler diese Partie zart und weich wiedergibt. Die Worte: „O schweigt, ihr Vöglein . . ." fordern diese Nachahmung des Vogelgesanges geradezu, denn sie sind unsinnig, wenn man nicht vorher das Vogellied vernimmt. Dieser Teil ist ein unübertreffliches Meisterwerk der Nachahmung und Charakterisierung. Des besseren Verständnisses wegen setzen wir alle in Betracht kommenden Takte hierher:







Das Schmerzmotiv ertönt also beim ersten Takt unseres Beispiels in weichen Akkorden, aber piano gegen das pianissimo des Trillers. Die ernsten Glockenklänge sind ebenfalls ganz zart angegeben. Eine besonders treffliche Stelle sind die Takte, in denen das akkordische Schmerzmotiv eine unerwartete Deutung erhält: wir glauben aus weiter Ferne den Chor der Engel zu vernehmen, wenn Triller und Schmerzmotiv sich berühren (Takt 7). Somit treffen hier nicht weniger als *drei* Nachahmungen zusammen; tief im Baß erklingen die Glocken, hoch oben trillern die Vögel, im Bereich der Frauenstimmen singen die Engel.

Nach dieser Strophe ergeht Mörike sich nicht in weiteren Naturschilderungen, sondern lenkt auf das innere Erleben der Karwochenpoesie ein: „Ihr Veilchen kränzt heut keine Lockenhaare". Mit diesem Vers gewinnt die Wehmutstimmung wieder die Oberhand. Darum bricht Wolf den Triller ab und beginnt das Schmerzmotiv in gedrängterer Gestalt, wie wir oben schon gesagt haben. In den letzten Versen läßt Wolf sich nicht mehr zur Tonmalerei bestimmen. So ist denn die Nachahmung der Vogellieder, der Glocken und des Engelgesanges nur Episode, nicht Selbstzweck; sie ist dem Ganzen untergeordnet. Nimmt man jedoch die Naturnachahmung fort — und das ist in unserm Fall technisch leicht, indem man nur die mittleren Akkorde spielt ohne Triller und Baßtöne — so wird zwar der Fluß der Melodien nicht unterbrochen, aber mit dieser Episode verliert das Lied seinen Gegensatz und damit seinen wahren Wert.

*

Aus diesen Beispielen ergibt sich klar genug die Berechtigung der Mimesis und die Stelle, die sie im Kunstwerk einnehmen kann. Wenn sie dem Ganzen keinen Dienst leistet, ist sie an verbotenem Platz, denn Selbstzweck kann sie niemals sein.

Weitere Ergänzungen zu Hugo Wolfs Briefen

Mit mehreren unveröffentlichten Briefen Wolfs

Im Anschluß an die Ergänzungen im 1. Februar-Heft seien hier aus der im Besitz der Familie Klinckerfuß (Stuttgart) befindlichen Originalabschrift Faißts noch einige bisher unveröffentlichte Briefe mitgeteilt. Warum der größere Teil davon in die gedruckte Ausgabe der Wolf-Briefe an Faißt (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) nicht aufgenommen wurde, ist nicht recht ersichtlich. In den Briefen, die die Fußschemel-Affäre behandeln, sind die Namen hier absichtlich ausgelassen worden. Der letzte Brief ist, wie aus dem Inhalt klar hervorgeht, nicht an Faißt gerichtet; der Empfänger dürfte Kauffmann sein. Vielleicht hatte ihn Faißt von Kauffmann zur Einsicht erhalten und für seine Sammlung abgeschrieben. In der Ausgabe der Briefe Wolfs an Kauffmann ist er nicht enthalten. Das „schöne Weib", von der Wolf so verzückt berichtet, war die Sängerin Zerny, von der in Wolfs Briefen ja häufig die Rede ist. *H. H.*

* * *

Liebster Freund!

Schönsten Dank für die Zusendung der Frankfurter Zeitung. Es ist ganz unglaublich was für schmutzige Wäsche coram publico gewaschen wird; das geht ja fast über den Panamascandal. Hoffentlich wird den beiden Uebelthätern ein für allemal das Handwerk gründlich gelegt. Es wäre jedenfalls sehr wünschenswert. Bist Du endlich wieder seßhaft geworden oder juckt dich noch immer das Fell? Mit nächstem werde ich in deine Fußtapfen treten, aber per Rad. Bisher habe ich als Anfänger nur die Schattenseiten des Radfahrens kennen gelernt. Mein armes corpus ist förmlich tätowiert von Beulen und Abschürfungen, die ich mir in der Schule zugezogen. Dennoch lass ich nicht ab, in Anbetracht der himmlischen Wonnen, die meiner harren. Willst Du mir's nicht nachtun? Es wäre gar keine üble Kur für Dich. Herzlichen Gruß von deinem

Wölfing.

*

Matzen den 9. August 1895

Lieber Freund!

Das sind ja wahre Hiobsposten! Potpeschnigg hat mir glücklicherweise einen guten Copisten in Graz empfohlen. Da Potpeschnigg dieser Tage zu mir kommt, müßte er das Manuscript gleich in Empfang nehmen, um es dem Copisten zu übergeben. Sei daher so gut und sende allsogleich das Manuscript an mich nach Matzen. Näheres brieflich. Herzliche Grüße von Deinem

Hugo Wolf.

*

Brixlegg, 1. Oktober 1895

Liebster Faischtling!

Tausend Dank für Dein famoses Telegramm. Ich bin entzückt. Entschuldige die nicht frankierte Karte von letzthin. Ich bin manchmal gräßlich zerstreut. Grohe schrieb mir heute, daß er nach Heilbronn käme.

Herzlichst Dein

Hugo Wolf.

Brixlegg, 6. Oktober 1895

Ein so bußfertiges pater peccavi verdient ganz entschieden eine vollständige Absolution, die ich Dir hiermit herzlich gern erteile. Von Plüddemann hört man frei nach Wagner singen:

„Blüthemann" möcht er wohl sein:
doch „Blödemann" muß man ihn heißen.

bravissimo! Herzliche Grüße Dein

Wolf.

*

Wien, 1. Januar 1896

Liebstes Faischti!

Ich bin heute am Neujahrstag mit so viel Zuschriften geplagt, die zum größten Teil beantwortet sein wollen, daß ich Dir nur kurz und bündig ein herzliches „prosit Neujahr" zurufen kann. Ueber kurz oder lang hörst Du ein Mehreres von Deinem Dich herzlich grüßenden

Hugo Wolf.

*

Wien, 16. Februar 1896

Lieber Freund!

Grohe schrieb mir, daß Du im Besitze des Paul Müllerschen[1] Brief seist. Bitte schicke mir den Brief, da derselbe Adressen enthält, die meinem Gedächtnisse entfallen sind. Die Karte aus Heidelberg habe ich erhalten. Schönen Dank und Gruß von Deinem Hugo Wolf.

*

Mannheim, 1. Juni 1896

Liebster Freund!

Solltest Du wirklich schon am Donnerstag hier eintreffen, so bitte ich Dich die Abschriften der neuen Italienischen[2] mitzubringen. Gestern waren wir in Heidelberg. Es war ein prachtvoller Tag. Auf frohes Wiedersehen.

Stets Dein

Hugo Wolf.

Bringe auf jeden Fall die neuen Italienischen mit.

*

(Nachschrift zum Brief vom 24. Juli 1896.)

Eben im Begriff diesen Brief zu couvertieren erhalte ich aus Stuttgart eine Sendung von C. Gauß Sofienstr. 32, wofür 1 fl. zu entrichten war. Ich bezahlte und öffnete eine Schachtel, die nach der Ueberschrift zu lesen einst für Damenhosen bestimmt war. Wärens zum Kuckuck noch Damenhosen gewesen! aber ein gestickter Fußschemel! Was zum Henker soll ich mit einem gestickten Fußschemel anfangen? Und dann eine Karte darauf zu lesen stand: Ein Silberburgschemele als Gruß von der „Rabenmutter". Meiner Seel! Die Idee ist einer Rabenmutter würdig. Natürlich ist die Spenderin niemand anderes als Frau A.... Aber so ein Schwabenstreich! mir einen Fußschemel! Hätte mir diese verdammte alte Rabenmutter nicht einen Fußteppich schicken können, einen schönen orientalischen weichen Fußteppich, anstatt so'n Luder von geschmackloser Stickerei und gänzlicher Unbrauchbarkeit? O Schwaben, Schwaben! Doch dies ganz unter uns.

*

Wien, 25. Juli 1896

Liebes Faischti!

Diese Zeilen betrachte nur als ein Postscriptum zu meinem gestrigen Brief, in welchem ich schändlicherweise Frau A..... in Verdacht hatte als Spenderin des unglückseligen Fußschemels. Die Silberburg war an diesem Irrtum schuld — und der Umstand, daß Frau A..... meine Nachbarin damals war. Jetzt aber weiß ich, daß Frau B.... die Verbrecherin ist. An ihrer Schrift habe ich sie erkannt. Es hätte mir sehr leid getan, wenn Frau A...... die Verüberin einer solchen Geschmacklosigkeit gewesen wäre, denn ich hatte einen so guten Eindruck von dieser Dame empfangen. Deshalb auch meine Berserkerwut, als ich mich gestern solchermaßen getäuscht wähnte. Nun ich aber sicher bin, daß Frau B.... die Geschmacklosigkeit begangen (Mayreders und Dr. Lang haben sich sehr lustig gemacht über das abgeschmackte Stickmuster) bin ich wieder ganz beruhigt, denn von Frau B.... überrascht mich eine „zarte Aufmerksamkeit" nicht. Ich werde übrigens bei nächster Gelegenheit trachten, dieses eigentümliche Andenken los zu werden. Vielleicht entdecke ich doch noch eine harmlose Seele, die an solchem Firlefanz Geschmack findet. Meinen gereizten Ausfall auf die Schwaben nehme ich in diesem Fall wieder zurück und bin nach wie vor von Hochachtung für Deine Stammesbrüder erfüllt. Laß bald von Dir hören und sei herzlich

gegrüßt von Deinem

Hugo Wolf.

Soeben sind die Correcturbogen von den neuen Italienischen eingetroffen. So viel ich bis jetzt gesehen, wimmelt es nur so von Fehlern darin.

*

Wien, 24. November 1896

Liebes Faischti!

Durch einen reinen Zufall habe ich heute in einem der ersten Geschäfte ein Antiphon gefunden, wie es für meine Zwecke paßt. Du brauchst mir also keines besorgen. Die Geschichte, wie ich zu dem Antiphon kam, werde ich Dir seinerzeit erzählen; sie ist es wirklich wert. Nun glückliche Reise und vielen Erfolg!

Herzlichst Dein

Wölfing.

*

Wien, 2. Juni 1897

Glück auf, mein lieber Freund, zur bevorstehenden Wanderung. Vielleicht begegnest Du im Oetztal Freund Müller[1], der demnächst auch seine Schritte dahin lenken will. Das wird ja dann ein rührendes Wiedersehen geben. Die Aphorismen sind echtester Nietzsche und wie fast alles was aus der Feder dieses Weisen stammt, sehr beherzigenswert. Inzwischen wirst Du wohl das Programm des Bockmayerischen Liederabends (B. ist geborener Stuttgarter) erhalten haben. Der Mann hat seine Sache recht gut gemacht und ist mir mit Leib und Seele ergeben. Du würdest Deine helle Freude an seinem ehrlichen Enthusiasmus haben. Ich freue mich auf unser Wiedersehen in Traunkirchen. Dort werde ich Dir meine neuesten Michelangelo Lieder und die Bruckner'sche Es-dur Symphonie vorspielen und Dich hoffentlich zufriedenstellen. Wenn Du mehrere Exemplare des Magazins bestellt hast, kannst Du wohl eines mir davon ablassen. Nochmals Glückauf zur Wanderschaft und viel herzliche Grüße mit auf den Weg. Von Deinem

Wölfing.

*

Mannheim, 2. Februar 1894

Verehrter Freund!

Der Mensch denkt und — — Cupido lenkt. Dies die Ursache, warum ich am Samstag nicht eintreffen kann. Am Sonntag im Laufe des Vormittags aber kommen Faißt und ich mit Schnell-

[1] Paul Müller war ein Freund Wolfs. Er gab bei Peters in Leipzig ein Verzeichnis von Wolfs Werken (mit einer Einführung) heraus.

[2] Gemeint sind neue Lieder für das „Italienische Liederbuch".

[1] Paul Müller.

zugsgeschwindigkeit angedampft, um Sie in Ihrem Heim zu begrüßen. Ich gedenke dann bis Dienstag bei Ihnen zu verbleiben. Wie freue ich mich darauf! Nehmen Sie mir mein Zögern nicht übel, aber wer vermöchte sich den bestrickenden Blicken eines schönen Weibes so leicht zu entziehen? Und die unergründlichen Augen meiner Sphinx zu enträtseln ist mir kein Einsatz zu hoch, wie gewagt auch das Spiel sein mag. Freund Diezel wird wohl am 7. d. M. mittun. Ich habe ihn auf Ihre Veranlassung eingeladen nach Stuttgart zu kommen. Faißt ist ein ganz charmanter Kerl, voll Feuer und Begeisterung. Er singt vortrefflich und zeigt ein ganz ungewöhnliches Verständnis für meine Sachen. Ich bin ganz entzückt über unsere Bekanntschaft, die ich streng genommen, wie so vieles andere Ihnen verdanke.

Nun auf baldigstes Wiedersehen! Alle von ganzem Herzen grüßend Ihr treu ergebener

Hugo Wolf.

Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik

Von HUGO SELING

(Schluß)

Fragen wir uns nun, was aus den erörterten Reformwerken als wertvollstes Ergebnis zu schätzen sei, so müssen wir sagen, daß es der Einzug wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden hinsichtlich der, den Instrumentalisten interessierenden Bewegungsmomente ist. Wenn die Bewegungspsychologie auch erst kaum betretenes Neuland ist, so kann dennoch nur sie dazu berufen sein, die Grundgesetze geigerischer Betätigung klarzulegen, um der Pädagogik den rechten Weg zu weisen. Der oft gehörte Einwand, daß es auch früher hervorragende Geiger gegeben hat, sagt gar nichts gegenüber der tragischen Tatsache, daß Tausenden von musikalisch hochwertigen Schülern die Höchstleistung am Instrumente dauernd verwehrt geblieben ist. Die starke technische Naturbegabung hat freilich zu allen Zeiten ihr Ziel erreicht, ihr Instinkt war ein sicherer Führer im Kreuz und Quer widersprechender Anweisungen. Wer aber ist jener konfliktlosen Naturbegabung zuzuzählen, die sich gegen Schädigungen durch falsche didaktische Maßnahmen immun zeigt? Derjenige nur, der die *zweckmäßigste Bewegungsform instinktiv* erfaßt. Dieser Veranlagungstyp ist in großer Minderheit vorhanden, in letzter Vollendung dürfte auf 1000 Studierende einer fallen.

(In Parenthese sei hiezu erwähnt, daß dieser Typ viel häufiger unter Zirkusleuten als unter Musikern zu finden ist. Als vor wenigen Jahren der Artist Sylvester Schäffer zum erstenmal den Versuch unternahm, ganz allein einen Varieté-Abend auszufüllen, produzierte er sich als Schulreiter, Jongleur, Kunstschütze und ... als Violinvirtuose. Mit spielender Leichtigkeit erledigte er sein Programm auch als Geiger durchaus befriedigend. Hier ist das Bewegungsgenie in vielseitigster Entwicklung zu erkennen, das sich allen Verrichtungen mit der zweckmäßigsten Betätigungsform anzupassen versteht. Ich traf noch zweimal auf starke violinistische Begabungen bei Artisten.)

Die Mehrzahl der Musikstudierenden jedoch ist bewegungstechnisch den Durchschnittsbegabungen einzureihen. Ja gar nicht allzu selten sind sie bei gleichzeitig stark ausgesprochenen musikalischen Fähigkeiten *technisch unbegabt*. Beethoven soll ganz erbärmlich Geige gespielt haben, Wagner stümperhaft Klavier, während letzterer wieder von Brahms behauptet, daß dessen Vortrag ihn durch seine Sprödigkeit und Hölzernheit so peinlich berührt habe, daß er seine Technik mit dem Öl der Lisztschen Schule befeuchtet gewünscht hätte. Gibt es bessere Argumente dafür, wie wenig musikalische Höchstbefähigung mit technischer Veranlagung zusammenfallen muß? Wiederum wird es Aufgabe der Psychologie sein, experimentelle Methoden zu ersinnen, welche vor Beginn des Studiums die mehrfachen Veranlagungsfaktoren festzustellen vermögen. Unermeßliche Perspektiven könnten solche Forschertätigkeit eröffnen, handelt es sich doch in letzter Linie darum, den seelischen Prozeß musikalischen Erlebens in seinen Zusammenhängen erkennen zu lernen. Derartige Eignungsprüfungen wären besonders überall dort vonnöten, wo die Musik Berufsstudium werden soll. Wir sprechen keiner Didaktik das Wort, welche allgemein Unbegabte zum Studium aufmuntern soll, aber wir verlangen von einer zeitgemäßen Pädagogik, daß sie der *technischen Durchschnittsbegabung* angepaßt ist, sie unter allen Umständen zielsicher zu führen vermag. An Stelle von Indolenz oder Eigenbrödelei sollen Normen treten, welche die sich immer wiederholenden Fälle unmöglich machen, daß der Wechsel des Lehrers mit dem Wechsel der Methode identisch ist. Aufhören muß das leichtfertige System eines Elementarunterrichtes, das in den weitaus meisten Fällen zu einer mühsamen Ersatztechnik führt, die, wenn starke künstlerische Begabung allen Hindernissen zum Trotz sich durchringt, den Ausbildungslehrer zwingt, *von vorne* anzufangen. Letzterer ist berufen musikästhetisch zu wirken, dazu muß er wohl die Technik verfeinern, sie im Sinne zweckmäßiger Betätigungsform aber grundlegend zu schaffen, ist ausschließlich Aufgabe des Elementarlehrers, dem wir noch einige Worte widmen müssen.

Der Anfangsunterricht steht zu sehr im Zeichen des „Nebenbei“. An dieser Deklassierung tragen freilich die urteilslosen Eltern am meisten Schuld. Für den Anfang scheint ihnen alles gut genug, Hauptsache, daß der Unterricht billig sei. Kein Wunder, wenn unter so irrigen Voraussetzungen Musiker von gediegener Bildung zugunsten armseliger Dilettanten übersehen werden.

Aber auch unter den berufsmäßig geschulten Instrumentalisten gibt es eine Menge Lehrer, welche in den ausgetretenen Geleisen gedankenloser Tradition einherstapfen und dadurch, daß sie die Postulate nervenmotorischer Arbeit gar nicht oder nur ungenügend kennen, nichts dazu beitragen Anerkennung zu erwerben.

An der Kompliziertheit der psycho-physiologischen Vorgänge im Bereiche der Violintechnik gehen unzählige Pädagogen achtlos vorüber. Man höre, was *Hans Diestel* in seinem Buche „Violintechnik und Geigenbau" (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig) über diese Vorgänge sagt: „Durch das Auge wird das Notenbild aufgenommen und an das Zentralorgan weitergeleitet. Hier wird das Bild nach Wert, Tonhöhe und Klangcharakter gedeutet, in allen Einzelheiten vom Bewußtsein verarbeitet und für die Ausführung vorbereitet. Das geistige Auge schaut einerseits die Bewegungsbilder beider Arme, andrerseits die Lage des betreffenden Tones auf dem Instrumente, der beabsichtigte Klangcharakter formt das Verhältnis, das der Bogen zu den Schwingungen der Saiten einzunehmen hat. Die Bewegungsreize werden ausgelöst und das innerlich geschaute, gehörte und empfundene Bild zur tönenden Wirklichkeit gebracht. Der erklingende Ton schlägt an das Ohr und findet in ihm das Organ, das die Kontrolle darüber ausübt, ob das reale Bild dem geistigen entspricht."

Und *Jaques Dalcroze* (Rhythmus, Musik und Erziehung, Verlag B. Schwabe, Basel) sagt: „Man kann in der Tat nicht mehrere Fähigkeiten zugleich üben, wenn man nicht mindestens eine davon schon besitzt."

Trotzdem ist aber auch heute noch übliches Lehrsystem den Anfänger vom ersten Tag an auf der Geige spielen (!) zu lassen, frevelhaft pochend auf eine nervliche Applikationsfähigkeit, welche nur die seltenen Exemplare der Naturtechniker besitzen. Der technisch weniger Begabte setzt Kraft gegen Nichtkönnen und es entsteht der gewisse Forcierungsgeiger, welcher trotz unermüdlichen Fleißes nie über die unteren Stufen hinauskommt, oder wenn er sehr stark musikalisch ist, durch persönliches Gestalten über den geringen technischen Besitz hinwegtäuscht.

Wer zu beobachten fähig ist und dazu Gelegenheit hat, wird bestätigen, wie gerade hochtemperierte, empfindungsreiche Menschen dazu neigen, mit Kraft erzwingen zu wollen, was zweckmäßig, nur fein abwiegender Muskelsinn vermag. Wer aber nach solchen Erfahrungen nicht nachdenklich und sich gleichzeitig der ungeheueren Verantwortung bewußt wird, welche sein Lehramt ihm auferlegt, der lasse lieber die Hand vom Spiel! Hier müßte Abhilfe geschaffen werden, denn es genügt für den violinistischen Anfangsunterricht keineswegs, schlecht und recht sein Instrument zu spielen und sich etwas musiktheoretisches Wissen angeeignet zu haben. Mehr noch als die Ausbildungspädagogik setzt der Elementarunterricht die Kenntnisse der psychophysiologischen Gesetze voraus, unter welchen die Bewegungsfunktionen eines Geigers erfolgen müssen und gegen welche zu verstoßen, zur künstlerischen Unzulänglichkeit, ja oft zum nervlichen Zusammenbruch führt. Eine dermaßen geforderte Bildungserweiterung des Elementarlehrers wird nicht nur sein Ansehen heben, die Berufsfreudigkeit erhöhen und seine wirtschaftliche Lage verbessern, sondern ihn auch davor schützen, ein altes oder neues Dogma kritiklos zu übernehmen, um damit sein Auslangen zu finden. Wer vieles bringt, wird aber jedem etwas bringen und damit die oberste Forderung erfüllen, die für alle Zeiten und Lehrgebiete Geltung behält: Den Schüler *individuell* zu behandeln.

Zusammenfassend müssen wir im Sinne zeitgemäßer Erkenntnisse verlangen: Eine primäre Vorschulung ohne Instrument, eine Erziehung des Körpergefühls. *Dalcroze* hat uns den Weg dazu gewiesen, ein weites Gebiet uns geöffnet, aus Bewegung rhythmisches Bewußtsein werden zu lassen. Die eingangs gestellte Forderung, das musikalisch emotionelle Bedürfnis im Anfängerstadium, abseits vom zu erlernenden Instrumente zu befriedigen, beziehungsweise zu erziehen, würde durch ein allgemeineres Zugänglichmachen von Systemen, wie sie Dalcroze geschaffen und Dr. Bode ausgebaut hat, am besten erfüllt. Aus dem Gesamtkomplex des entwickelten Muskelgedächtnisses die lokalisierte Bewegung als Vorstellungsvorgang abzuleiten, fällt nicht schwer. In diesem Entwicklungsabschnitt wird *Hoya* für die erste linkshändige Schulung bestens zu verwerten sein und daneben der Geigenhalt angestrebt werden müssen, der, gleichviel ob man sich zu Siegfried Eberhardt bekennt oder nicht, zu einer *Fühlungnahme* mit dem Instrumente werden soll. Ist diese zweckmäßige Haltung in gleichbleibender Winkelung zur Körperachse verbürgt, dann ist der Augenblick gekommen, den einige Zeit vorher mit der unstarren Bogenergreifung vertraut gemachten Schüler die ersten Streichversuche auf leeren Saiten machen zu lassen. Zuerst den Unterarmstrich bei voller Ausnützung der Armschwere, hierauf den Oberarmstrich aus dem Schultergelenk, endlich die Vereinigung beider Bewegungen, den Ganzbogenstrich. Alle diese Übungen haben nur dann einen Zweck, wenn sie zu Bewußtseinsvorgängen werden. Durch das Spiegelbild soll die optische Kontrolle hinsichtlich des Strichverlaufes ermöglicht, durch Tast- und Muskelsinn die Empfindung bezüglich führender und geführter Teile geweckt werden.

Haben die der Instrumentaltechnik hinderlichen Muskelassoziationen, deren individuelle Feststellung der ersten Unterrichtsstunde vorauszugehen hatte, einer isolierten, unabhängigen Fingerbewegung (im primitiven Sinne) Platz gemacht, dann ist der Zeitpunkt gekommen, die ersten Greifversuche am Griffbrett, und zwar ohne

Bogen — die Violine wird dabei wie die Gitarre gehalten — zu unternehmen. Ganz- und Halbtonvorstellung müssen aus den Wahrnehmungen von Auge und Ohr zu klaren Begriffen werden. Zur Erweiterung dieser Aufgabe im Sinne des Intervall-Lesens halten wir die Verwendung der Grifftabellen van der Hoyas für am zweckdienlichsten, doch wäre es ungerecht zu verkennen, daß die ausgezeichneten Anfängerschulen von *Ferd. Küchler*, *Goby Eberhardt*, *Sevcik* oder *Joachim Moser* nicht ebenfalls gute Dienste leisten könnten. Das Wesentliche liegt hier weniger in der Wahl des Übungsmaterials, als in der Anleitung Notenfolgen als Intervallgruppen perzipieren zu lernen, und dem Auge und dem Muskelsinn die gleiche Wichtigkeit wie dem Ohre einzuräumen. Nach solcher Vorschulung, während welcher die hauptsächlichsten Kombinationsmöglichkeiten im Bereich der ersten Lage geübt und zum Vollbesitz des Schülers geworden sind, kann der Bogenstrich das Daumenpizzicato ersetzen. Die einzelnen Fähigkeiten getrennt geschult, werden nunmehr bei ihrer Vereinigung keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr machen, keine unerwünschten Mitbetätigungen auslösen und in kurzer Zeit zu einem durchaus befriedigenden Resultat, hinsichtlich Zusammenschluß zweckmäßiger Bewegungen, Intonation und relativer Tonschönheit führen.

Unter solchen Maßnahmen wurde die gefährlichste Klippe umschifft, an welcher mindestens achtzig von hundert Studierenden gestrandet sind. Denn wenn das Sprichwort vom Hans, der nicht mehr nachzuholen vermag, was er als Hänschen zu tun versäumt, als hartes Schicksal über allem menschlichen Tun steht, so hat es für den Anfänger auf der Geige eine noch tragischere Bedeutung. Versäumnisse in diesem Belangen führen nicht nur zu Mängeln, sondern zur Vergiftung des Nervenmotors, immer zur Entwicklungsstörung, nicht selten zur Psychose.

Kehren wir nun zu dem gesunden Entwicklungsgang zurück, den die Erfüllung psychophysischer Voraussetzungen dem Schüler gesichert hat, so wird es nun keine Gefahren mehr bringen, das auf diese Weise *faktisch* erworbene Können am vortrefflichen Übungsmaterial der erwähnten Anfängerschulen zu üben und zu erweitern. Selbstredend muß noch auf lange Zeit hinaus — streng genommen für die ganze Studienzeit — dem zweckmäßigen, kraftsparenden Bewegungsablauf die größte Aufmerksamkeit gewidmet bleiben. Gesteigerte Tempi, der erste Triller, das Vibrato, kompliziertere Stricharten können Rückfälle bringen. Ich kenne einen Fall, wo ein podiumreifer Geiger durch übertriebenes Studium von Fingersatzoktaven die ganze Lauftechnik eingebüßt hat, welche vorher seine Hauptstärke gewesen war. Ausgezeichnete Dienste zur Verfeinerung links- und rechtshändiger Technik leisten das an früherer Stelle angeführte *Sevcik*'sche Übungsmaterial oder *Goby Eberhardt*'s „Gymnastik des Violinspiels". Die im letzteren Werke enthaltenen, reicher Erfahrung entspringenden Exerzitien haben den besonderen Vorteil durch den vorausgestellten erläuternden Text richtige Anwendung zu gewährleisten. Die klassische Etudenserie *Kreutzer*, *Fiorillo*, *Rode* kann trotz der neu hinzugekommenen Studienwerke ebensowenig umgangen werden, als spezialisierende Arbeit an Tonleitern und Akkorden. Nach wie vor ist auch empfehlenswert den Kreutzer-Etüden *Kayser* Op. 20 und *Dont* Op. 37 vorausgehen zu lassen und vor der 32. Kreutzer-Etüde die Sevcik'schen Doppelgriff-Vorstudien einzuschalten.

Mit den *Rovelli*-Capricen tritt der Studierende in das Ausbildungsstadium. Der Dilettant kommt selten so weit und wenn, dann liebäugelt er ja doch mit dem Gedanken — je nach Charakteranlage mehr oder weniger entschieden — die Musik zum Berufe zu machen. Der Ausbildungslehrer ist dazu berufen in solchem, meist recht tiefgehenden Zwiespalt Klärer und Führer zu sein. Aber auch für den, welcher zielbewußt den beschwerlichen Aufstieg zum Gipfel des erträumten Parnaß der Geigenkunst erwählt hat, wird er nicht nur solistisches Vorbild, sondern noch viel mehr väterlicher Freund, warmfühlender Berater, oft Arzt sein müssen.

Der bei weitem größere Teil der das Ausbildungsfach innehabenden Pädagogen steht auf der Höhe seiner Aufgabe. Meistens sind es anerkannte Solisten, oft solche von Weltruf, und es genügt schon ihr Beispiel, aneifernd und befruchtend auf den hochstrebenden Schüler zu wirken. Umfassende Bildung, Menschenkenntnis, Lebenserfahrung und Verantwortlichkeitsempfinden sowohl der Kunst, wie den ihm Anvertrauten gegenüber, tun ein übriges, das Verhältnis von Geben und Empfangen gedeihlich zu gestalten. Hier haben Reformbestrebungen keinen Platz, wir legen sogar bewußt ein Wort für die gute alte Zeit ein, indem wir davor warnen, gerade solche „berühmte" Lehrer aufzusuchen, welche dem Konzertagenten mehr gehören als dem Schüler.

Wir könnten unsere Betrachtung schließen, wollten wir nicht noch ein paar Worte dem Auswendigspielen widmen. Viel zu spät wird damit begonnen und in den meisten Fällen der Studierende ohne Anleitung gelassen. Die Folge davon ist, daß gerade auf diesem Gebiet die größte Unsicherheit herrscht und man staunt, auf welche Irrwege man geraten kann, wenn man so manchen Geiger dabei antrifft, ein bekanntes Konzertstück zu memorieren. Da werden Passagen in Teile und Teilchen zerlegt, von vorn und rückwärts gespielt, ja selbst aus lyrischen Seitenthemen Finger- und Bogenübungen gemacht, bis jeder organische Zusammenhang zerstört ist. Die musikalische Gedächtnislehre ist noch nicht geschrieben, vielleicht ist sie auch gar nicht notwendig, wenn der gesunde Menschenverstand von anderen Lehrgebieten abzuleiten

verstehen lernt. Immerhin auf dem Gebiet der Geigenpädagogik wäre es einer Reform gleichzuhalten. Wenn jemand ein Gedicht auswendig lernen soll, z. B. Schillers Bürgschaft, so wird es ihm kaum einfallen beim „Tyrannen" stehen zu bleiben, um daraus eine Zungenübung zu machen. Er wird an den Sinn des Ganzen denken, Zeilenmaß durch das Auge, die Metrik im rhythmischen Sinn, den Reim im Ohr aufnehmen. Wenn wir musikalisch zweckmäßig memorieren wollen, müssen wir es genau so tun. Wir werden das harmonisch kompositorische Gefüge verstandes- und gefühlsmäßig zu erfassen uns bemühen, optisch das Notenbild uns einprägen und rhythmisch und akustisch vertiefen. Nie aber dürfen wir Zusammenhänge verlieren. Für den Violinisten ist diese so selbstverständlich scheinende Forderung viel schwerer zu erfüllen als für den Pianisten. In den neueren Konzerten ist die Geige nur teilweise Melodieträger, ihre Stimme fügt sich dem Gesamtwerke unter, oft in einer ihrem Wesen zuwiderlaufenden Art. Der solistische Violinpart allein geübt, verliert dadurch den eigentlichen Sinn. Solche musikalisch schwer zu erfassende Stücke mnemonisch zu verarbeiten setzt also die harmonische Stütze des Klaviers voraus, entweder in der Weise, daß der Geiger, letzteres Instrument technisch beherrschend, das zu studierende Werk nach Kapellmeisterart sich in die Ohren spielen kann, oder in der Form, daß der Korrepetitor täglich einige Stunden zur Verfügung steht, was meistens am Kostenpunkt scheitert. Hier gibt es keinen anderen Rat, als gut Klavierspielen zu lernen und auch musiktheoretisch das individuell höchste Können anzustreben, aber die Gedächtnisschulung an sich wird für diese Höchstleistungen wesentlich geeigneter sein, wenn das Auswendiglernen von früh auf und unter richtiger Anleitung geübt würde. Schon im allerersten Entwicklungsabschnitt, wenn der Schüler noch in einer Lage spielt, sollte der Lehrer sich einfache Lieder vorspielen lassen und den höheren Stufen entsprechend die Anforderungen immer steigern; ein ausgezeichnetes Mittel die optische Aufmerksamkeit auszubilden, ist oft gespielte Etüden mit Fingersatzbezeichnungen aus dem Kopfe aufschreiben zu lassen. Bei solcher Gelegenheit treten die Mängel des bloß nach dem Gehör auswendig spielenden Schülers, welches Verfahren für den Konzertanten völlig unzureichend ist, zutage. Nicht zuletzt aber sichert der ungehemmte Bewegungsablauf die auswendige Wiedergabe und selbst auf die Gefahr hin Anstoß zu erregen, möchte ich so weit gehen, zu behaupten, daß das Auswendigspielen der zuverlässigste Gradmesser für die Zweckmäßigkeit der erworbenen Technik ist. Sollte es nicht zu denken geben, daß die technische Naturbegabung fast nie zu berufshinderlichen Psychosen neigt, während einige unserer besten Interpreten die Angst vor dem Steckenbleiben nie verwinden und in einzelnen Fällen nur spielen können, wenn das Notenblatt in erreichbarer Nähe vor ihnen am Pulte liegt. Daß gerade unter Geigern der pathologische Typus so oft vertreten ist, liegt gewiß nur zum Teil in den gegenüber dem Klavierspieler feineren Bewegungs- und Gehörvorgängen. Vielmehr liegt es daran, daß die nach reichen Ausdrucksmitteln tastende innerlich wertvolle Veranlagung instinktiv zur Geige getrieben wird, um nachher an den Hemmungen psychotechnischer Momente, an dem Zwiespalt intensivsten innerlichen Wollens und äußerer Unzulänglichkeit seelisch zu erkranken.

Wir kommen also immer wieder darauf zurück, daß das bewußte Erstreben der zweckmäßigen Bewegungsform, wie sie dem Naturtechniker eignet, Anfang und Ende einer höher zu wertenden Pädagogik sein muß, und da dieser Gedanke noch nicht die Allgemeinheit für sich hat, können wir den durchschnittlich üblichen Geigenunterricht als *zeitgemäßen wissenschaftlichen Erkenntnissen entsprechend, nicht bezeichnen.*

Der Wechsel von Taktart, Tempo und Rhythmus bei der Zusammenstellung von Vortragsfolgen / Von W. Anacker

Der Aufsatz „Konzert-Programme" von Professor von Waltershausen (N. M.-Z. 1924, 1. Okt.-Heft) legt es nahe, auch Taktart, Tempo und Rhythmus in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, wenn es sich darum handelt, eine Vortragsfolge planmäßig zu einer geschlossenen Einheit aufzubauen. Vielleicht ist der unbefangene Hörer hier gegen Mißgriffe noch empfindlicher als gegen solche in der Wahl der Tonarten. Nur die allerwenigsten Konzertbesucher sind sich ja beim ersten Hören *verstandes*mäßig darüber klar, ob ein Stück im Vergleich zum vorausgehenden im Ober- oder im Unterdominantkreis steht. Das macht freilich so gut wie nichts aus, wenn sie es *gefühls*mäßig erfassen. Aber sollte wirklich eine beträchtliche Mehrheit des heutigen Publikums eine einigermaßen in die Wagschale fallende Feinheit der Empfindung für diese tonalen Beziehungen haben?

Man darf annehmen, daß die Sinne des Durchschnittshörers rhythmische Gegensätze gerade so leicht, wenn nicht leichter erfassen als tonale. Es ist auch nicht zu vergessen, daß die frühklassische und klassische Instrumentalsuite meist eine ganze Reihe von Einzelstücken gleicher Tonart aneinanderkettet und die Gegensätzlichkeit — abgesehen natürlich von Melodik und Harmonik — durch den Wechsel von Taktart, Tempo und Rhythmus erreicht.

Welche Wirkungen lassen sich nun durch diese Mittel erzielen? Oder auch: was geht an Wirkung verloren, wenn man sie nicht beachtet? So viel ist sicher: die Gleichförmigkeit wirkt hier wie überall ermüdend. Doch sind dabei einige Vorbehalte zu machen. Taktart und Tempo können auf längere Strecken ziemlich unverändert bleiben, ohne Langeweile hervorzurufen, wenn nur für rhythmische Abwechslung gesorgt wird. Ein Beispiel bietet der Walzer, auch schließlich, wenn schon weniger gut, der Marsch. Welche rhythmischen Varianten und Abwandlungen lassen sich da trotz des im wesentlichen unveränderten Tempos bei stets gleicher Taktart anbringen! Und doch ist, wie selbst Brahmsens Freund Hanslick zugeben mußte, sogar ein so feinsinniger Rhythmiker wie unser großer Nachklassiker in seinen Liebesliederwalzern nicht ganz der Gefahr der Einförmigkeit entgangen. Schlimmer noch wird die Sache, wenn aus irgend einem Grunde die Rhythmik weniger unterschiedlich gestaltet erscheint. Dann ist die Beibehaltung von Taktart und Tempo entschieden ein Nachteil. Man darf nicht außer acht lassen, daß die Meister aller Zeiten bei zyklischer Gestaltung (Suite, Sonate, Symphonie, Streichquartett usw.) es selten unterlassen, Taktart und Tempo der Einzelteile in Gegensatz zu bringen. Eine Veränderung der Taktart hat natürlich nahezu immer auch einen Wechsel der rhythmischen Formen im Gefolge. Die Fälle, wo z. B. eine dem zweiteiligen Takt eigene rhythmische Figur unverändert einem dreiteiligen (oder gar umgekehrt!) eingepreßt wird, können hier außer Betracht bleiben; denn es ist klar, daß dabei keine Gleichförmigkeit, sondern ein besonders charakteristisch wirkender Gegensatz zutage tritt. Ein Beibehalten von Taktart und wesentlichen Teilen rhythmischer Formung kann durch beträchtliche Aenderung des Zeitmaßes ebenfalls, freilich in geringerem Maße und wohl nur auf nicht allzu weit gespannte Strecken — man denke an die Variationenform — gegensätzlich wirken. Schließlich wird eine Veränderung der Taktart, selbst bei ungefähr gleichem Tempo, eine starke Gegensätzlichkeit in Erscheinung treten lassen, falls nicht die Taktänderung vorwiegend in der *Schreibung* besteht. Wenn auf einen langsamen $^6/_8$-Takt ein $^3/_4$-Takt folgt, dessen Viertel ungefähr die Dauer der vorausgehenden Achtel haben, oder wenn einem langsamen $^9/_8$-Takt ein schneller $^3/_4$-Takt vorausgeht, so ist natürlich wenig Unterschied vorhanden. Entscheiden muß die Wirkung auf den *Hörer*, oder mit andern Worten: es kommt darauf an, ob die Gliederung der einen rhythmischen Schwerpunkt enthaltenden Tongruppen vom Vorausgehenden abweicht. Alles in allem darf die Tatsache der dynamischen Wirkung des Wechsels oder auch des Beharrens in einem oder mehreren der drei Faktoren Taktart, Tempo und Rhythmus als unbestreitbar gelten. Schwieriger scheint die Frage nach Richtung und Art dieser Wirkung. Rhythmische Aenderungen werden zwar meist eindeutig als Verstärkung oder als Nachlassen der Energie aufzufassen sein. Eine Beschleunigung des Tempos kann jedoch sanguinisch, aber auch cholerisch wirken, eine Verlangsamung phlegmatisch, aber auch melancholisch im Sinne der landläufigen Unterscheidung der vier Temperamente. Eine Aenderung der Taktart endlich darf für sich allein kaum den Anspruch erheben, klare Deuterin seelischen Geschehens zu sein; es liegt dies wohl daran, daß die taktmäßige Gliederung etwas Sekundäres, ja Aeußerliches ist, bedingt durch den Rhythmus und durch praktische Rücksicht auf die gleichzeitige Ausführung durch eine größere, in unserer Zeit oft sehr große Anzahl verschiedener Stimmen, Instrumente usw. Jedenfalls darf der für die Gliederung einer Vortragsfolge verantwortliche Musiker auch Rhythmik und Tempo der einzelnen Werke nicht unbeachtet lassen, wenn er aus Gegensätzen im Kleinen die Einheit im Großen aufbauen will.

Die Tagebücher P. J. Tschaikowskis / Von Oskar v. Riesemann

Nicht nur der einschlägige Interessentenkreis der Fachmusiker, sondern auch das Lesepublikum in seiner breitesten Ausdehnung glaubte in Sowjet-Rußland, die soeben vom Musiksektor des Staatsverlages veröffentlichten „Tagebücher P. J. Tschaikowskis, 1873—91" als sensationelle Erscheinung begrüßen zu dürfen. Vieles im Leben des großen russischen Tondichters ist, trotz einiger umfangreichen Biographien, immer noch mit dem Schleier des Geheimnisses bedeckt. Die Hoffnung, daß diese Tagebücher diesen Schleier lüften würden, hat sich nicht erfüllt. Die Sensation ist ausgeblieben. Insofern war das Buch eine Enttäuschung; „Enthüllungen" hat es keine gebracht.

Man muß schon besser zwischen den Zeilen zu lesen verstehen als vom Lesepublikum im allgemeinen erwartet werden kann, um diese Tagebücher als Schlüssel zu manchen sonst unverständlichen Beziehungen und Vorkommnissen im Leben Tschaikowskis benutzen zu können.

Die Aufzeichnungen sind im allgemeinen im knappsten Telegrammstil abgefaßt. Seitenlang oft nur Namen und Schlagwörter; in denen sich der Leser selbst zurechtzufinden hat. Selten — lyrische Abschweifungen, aus denen man jedoch ersieht, wie tief unglücklich Tschaikowski eigentlich immer, trotz anscheinend freundlichen äußeren Lebensumständen gewesen ist. Und trotzdem bieten die Aufzeichnungen des Interessanten noch genug, besonders zwei von den elf „Tagebüchern" — womit hier der Sachbegriff gemeint ist —, die in dem stattlichen Bande von fast 300 Seiten vereint sind.

Das eine behandelt die Reise Tschaikowskis nach Amerika im Jahre 1895 zur Eröffnung der vom Multimillionär Carnegie in New York begründeten Music Hall; das andere, in dem einige Niederschriften aus den Jahren 1886, 87, 88 zusammengefaßt sind, enthält beachtenswerte Gedanken über seinen großen Landsmann, den Grafen *Leo Tolstoi*, sowie Bruchstücke seines musikalischen Glaubensbekenntnisses in bezug auf einige Größen der Musikwelt. Hieraus seien einige Proben mitgeteilt, die unzweifelhaft allgemeines Interesse — und nicht nur um der Person des Schreibers willen — beanspruchen dürfen.

„29. Juni 1886. Wenn man die Selbstbiographien unserer besten Männer oder Erinnerungen an sie liest, so stößt man immer wieder auf eine Art zu fühlen, Eindrücke aufzunehmen, künstlerisch zu reagieren, die einem vertraut ist und die man oft selbst an sich beobachtet hat. Doch gibt es *einen*, der unbegreiflich ist, unerreichbar und einsam in seiner unfaßlichen Majestät. Das ist *L. N. Tolstoi.* Nicht selten (besonders wenn ich etwas berauscht bin) ärgere ich mich innerlich über ihn, ja hasse ihn fast. Wozu, denke ich mir, hat er, dem wie niemanden vorher die Gabe verliehen ist, unsere Seelen in eine weihevolle wundersam wohlklingende Stimmung zu versetzen; ein Künstler, der die göttliche Kraft besitzt, uns Armen im Geiste das undurchdringliche Dickicht unserer geheimsten sittlichen Regungen zu erschließen — wozu hat dieser Mensch es nötig, *den Lehrer zu spielen* und *Prophet sein zu wollen*, um unseren verdüsterten oder beschränkten Verstand zu *erleuchten*? Früher empfing man oft von seiner Beschreibung irgend einer scheinbar ganz belanglosen einfachen und alltäglichen Begebenheit einen unauslöschlichen Eindruck. Zwischen den Zeilen offenbarte sich eine *erhabene* Liebe zum Menschen, höchstes *Mitleid* wegen seiner Hilflosigkeit, Enge und Nichtigkeit. Er trieb einem die Tränen in die Augen, man wußte selbst nicht recht, warum. . . . Vielleicht weil man durch seine Vermittlung für einen Augenblick die Berührung mit der Welt der Ideale, der absoluten Wesensreinheit und Menschlichkeit verspürte. . . . Jetzt kommentiert er Bibeltexte; verkündigt sein Monopolrecht auf das Verständnis von Fragen des Glaubens und der Ethik; jedoch geht von seiner ganzen jetzigen Schriftstellerei ein erkältender Hauch aus. Das Gefühl der *Furcht* umfängt einen und man empfindet es, daß auch er ein *Mensch* ist . . . d. h. ein Wesen, das bei der Frage nach unserer Bestimmung, nach dem Sinn des Seins, nach Gott und Religion, ein ebenso unsinniges Selbstvertrauen an den Tag legt und dabei ebenso nichtig ist, wie irgend ein ephemeres Insekt, dessen Leben um die Mittagstunde eines heißen Julitages beginnt und am Abend schon vollendet ist.



Bertrand Roth
Feierte am 12. Februar seinen 70. Geburtstag (s. S. 271)

Der frühere Tolstoi war ein *Halbgott* — der jetzige ist ein Priester. Alle Priester aber sind Lehrer, weil sie selbst diese Rolle übernehmen und nicht weil sie dazu berufen sind. Dennoch wage ich es nicht, seine jetzige Tätigkeit zu verdammen. Wer weiß? Vielleicht muß es so sein, und nur ich bin nicht im stande, es zu verstehen und zu würdigen, daß dieses größte aller künstlerischen Genies das Tätigkeitsfeld eines Romanschriftstellers mit dem eines Propheten vertauscht hat.

1. Juli 1886. Als ich die Bekanntschaft von L. N. Tolstoi machte erfaßte mich Furcht und ein Gefühl der Scham vor ihm. Mir schien, dieser große Herzenskünder würde mit einem Blick die tiefsten Tiefen meiner Seele durchdringen. Vor ihm, so schien es mir, gibt es keine Möglichkeit, allen Unrat zu verbergen, der auf dem Grunde unserer Seele ruht, und nur die wohlanständige Außenseite sehen zu lassen. Wenn er gütig ist (und das *muß* er sein, und ist es auch natürlich), dachte ich, — so wird er, gleich einem Arzt, der eine Wunde untersucht und alle empfindlichen Stellen kennt, vorsichtig und zart vermeiden sie zu berühren und zu reizen und gerade dadurch beweisen, daß er sie kennt; ist er jedoch nicht sehr zartfühlend, so wird er mit rohem Finger das Zentrum des Schmerzes treffen. Beides fürchtete ich, doch keines von beiden geschah. Er, der solch tiefer Seelenkünder in seinen Büchern ist, erwies sich im Umgang mit den Menschen als einfache, aufrichtige, aus ganzem Holz geschnitzte Natur, bezeigte aber durchaus nicht die *Allwissenheit*, die ich befürchtet hatte. Er scheute nicht die Berührung empfindlicher Stellen, doch rief er auch nicht absichtlich Schmerz hervor. Es war zu merken, daß er in mir keineswegs ein Objekt für seine psychologischen Untersuchungen sah — sondern daß er einfach über Musik, die ihn damals interessierte, plaudern wollte. Unter anderem liebte er es Beethoven zu negieren und seine Genialität in Zweifel zu ziehen. Das ist aber doch ein Zug, der großen Menschen nicht eigentümlich ist; ein von allen anerkanntes Genie bis zu den Grenzen des eigenen Unverständnisses herabzuziehen ist gemeiniglich eine Eigenschaft beschränkter Naturen.

Dennoch hat sich mein Autorenehrgeiz nie so geschmeichelt gefühlt, als damals als L. N. Tolstoi, neben mir sitzend, beim Anhören des Andante meines ersten Streichquartetts in Tränen ausbrach.

12. Juli 1886. Habe den „Tod des Iwan Iliisch" durchgelesen. Bin mehr als je davon überzeugt, daß es nie einen größeren Künstler unter den Schriftstellern gegeben hat, als *L. N. Tolstoi.* Der Gedanke an ihn genügt, um einen Russen den Kopf hoch halten zu lassen, wenn man ihm alles Große und Schöne, was das übrige Europa der Welt geschenkt hat, herzählt. An dieser meiner Ueberzeugung von der unendlich hohen fast göttlichen Bedeutung Tolstois, hat der *Patriotismus* gar keinen Anteil.

20. Sept. 1886. Ueber keinen der großen Wahrheitskünder (Christus ausgenommen) spricht *Tolstoi* mit Liebe und Begeisterung, oder mit Verachtung und Haß. Wir wissen nicht, wie er sich Sokrates, Shakespeare, Puschkin, Gogol gegenüber verhält. Es ist uns unbekannt, ob er Michelangelo und Rafael, Dikkens und Turgenjew, George Sand und Flaubert liebt, oder nicht. Vielleicht kennen seine Angehörigen seine Sympathien und Antipathien (auf dem Gebiete der Philosophie und Kunst), doch hat dieser geniale Schwätzer mit keinem gedruckten Worte seine Ansicht geäußert über Größen, die ihm gleich sind oder nahe kommen. Mir z. B. hat er gesagt, daß *Beethoven talentlos* sei (im Gegensatz zu Mozart) doch im Druck hat er sich weder über Musik, noch über die anderen Künste [1] geäußert. Ich glaube, dieser Mensch kann sich nur vor *Gott* beugen, oder vor dem *Volke*, d. h. vor einem *Agglomerat* von Persönlichkeiten. Es gibt den *Menschen* nicht, vor dem er sich neigte. Doch wäre es interessant zu erfahren, was dieser Riese in der Literatur liebt und was nicht.

[1] „Was ist Kunst" war damals noch nicht erschienen.

20. Sept. 1887. Wahrscheinlich wird es den Leuten nach meinem Tode interessant sein zu erfahren, wem meine musikalischen Neigungen galten, zumal ich mich gesprächsweise selten darüber geäußert habe.

Ich beginne mit *Beethoven*, den es angenommen ist unbedingt zu loben und den man verehren soll gleich Gott. Also: was bedeutet mir Beethoven?

Ich beuge mich vor der Majestät vieler seiner Werke, aber *ich liebe* Beethoven *nicht*. Meine Beziehungen zu ihm sind die gleichen, wie in meiner Kindheit zu Gott Zebaoth. Ich nährte zu Ihm (und auch jetzt habe ich meine Gefühle nicht verändert) ein Gefühl der Bewunderung und der Furcht. Er hat Himmel und Erde erschaffen, Er hat auch mich erschaffen — ich krieche im Staube vor ihm, aber ich *liebe* ihn nicht. Christus dagegen weckt in mir gerade und ausschließlich das Gefühl der Liebe. Oblgeich er ein Gott war, war er doch zugleich auch Mensch, und er hat gelitten wie wir alle. Wir *bemitleiden* ihn und lieben seine idealen *menschlichen* Eigenschaften. Wenn *Beethoven* in meinem Herzen einen analogen Platz einnimmt wie Gott Zebaoth, so liebe ich *Mozart* wie einen musikalischen Christus. Er hat nebenbei gesagt, fast das gleiche Alter erreicht wie Christus. Dieser Vergleich enthält nichts Gotteslästerliches. Mozart war ein so engelgleiches kindlichreines Wesen; seine Musik ist voll solch unerreichbar himmlischen Schönheiten, daß wenn überhaupt jemand neben Christus genannt werden darf, so er.

Ich wollte von Beethoven reden, und schon bin ich wieder bei Mozart angelangt. Nach meiner tiefen Ueberzeugung ist Mozart der Kulminationspunkt, den die *Schönheit* in der Sphäre der Musik erreicht hat. Niemand hat mich, wie er, weinen, vor Entzücken und Begeisterung beben, und mich die Nähe dessen spüren lassen, was wir das *Ideal* nennen.

Beethoven macht mich auch erzittern. Jedoch vor Furcht und qualvoller Sehnsucht.

Ich verstehe es nicht, Betrachtungen über Musik anzustellen und will mich daher auf die Feststellung von zwei Tatsachen beschränken! 1. Bei Beethoven liebe ich die mittlere Periode, zuweilen die erste; aber die Werke der letzten, besonders die letzten Quartette *hasse* ich eigentlich. Es gibt dort *Lichtblicke* — sonst nichts. Das Uebrige ist das Chaos, über dem der Geist dieses musikalischen *Zebaoths* schwebt. 2. Von Mozart liebe ich *alles*, denn in meinem Menschen, den wir wirklich lieben, lieben wie eben *alles*. Am meisten liebe ich den *Don Juan* denn dank ihm habe ich überhaupt erst begriffen, was Musik eigentlich ist. Bis dahin (d. h. bis zu meinem 17. Lebensjahre) kannte ich nichts außer der italienischen, übrigens sympathischen *Halbmusik*. Natürlich werde ich, weil ich Mozart liebe, nicht behaupten, daß jedes seiner Werke ein chef d'oeuvre sei. Nein! Ich weiß, daß z. B. gar manche seiner Sonaten keine Meisterwerke sind, doch liebe ich auch von diesen jede einzelne, weil dieser musikalische Christus sie durch seine Berührung geheiligt hat.

Von den Vorgängern der beiden (Bach, Händel, Haydn, Gluck) will ich sagen . . . daß wer Mozart kennt, auch weiß was in diesen Vieren Gutes steckte, denn als größter und stärkster von allen musikalischen *Schöpfern*, hat er es ihnen nicht versagt, sie unter seine Flügel zu nehmen und vor dem Vergessenwerden zu retten. Sie sind nur Strahlen, die untergegangen sind im Glanz der Sonne — Mozart!

*

Hier bricht das musikalische Glaubensbekenntnis Tschaikowskis ab, um nur einmal noch aufgenommen zu werden in bezug auf die russischen Komponisten Glinka und Dargomyshki. Es ist bedauerlich, daß weitere Stücke dieses eigenartigen Kredo fehlen. So einseitig, unverständlich, ja verkehrt manches Urteil erscheint, so ist es doch immer interessant und oft lehrreich und anregend zu erfahren, was ein schaffender Geist über den anderen zu sagen hat.

Vom Max Reger-Archiv

Von AUGUST RICHARD (Heilbronn)

Um eine bedeutsame, wirkungsvolle Stätte ist Weimar reicher geworden: Zu Goethe und Schiller, Herder und Wieland, Liszt und Cornelius, zu Preller und Kalckreuth, zu Nietzsche und anderen Geistesfürsten, die den Namen Weimars unsterblich gemacht haben, tritt nun auch Max Reger.

Es war nach Regers frühem Tod ein naheliegender, fast selbstverständlicher Gedanke, das Arbeitszimmer seines Hauses in Jena der Nachwelt in möglichst unveränderter Gestalt zu erhalten, zugleich auch die Fülle seiner geistigen Schätze zu sammeln, zu ordnen und dem Studium, der allgemeinen Kenntnis zugänglich zu machen. Deshalb wurde ein neben dem Arbeitszimmer gelegener Raum als Bibliothek eingerichtet, und im Jahr 1920 beim Reger-Fest in Jena fand die Einweihung dieses Archivs mit einer schlichten Feier statt. Verschiedene gewichtige Gründe machten jedoch dessen Verbleiben dort unmöglich, eine Verlegung wurde notwendig und in dem Kampf zwischen Weimar und München — denn auch diese Stadt bewarb sich um den köstlichen Besitz — trug schließlich die Musenstadt an der Ilm den Sieg davon. Des Meisters Witwe siedelte nach Weimar über, seine Asche wurde am 11. Mai 1922 auf dem dortigen Friedhof beigesetzt und in dem ehemaligen Residenzschloß fand das Reger-Archiv eine neue Heimstätte.

Ein halbes Jahr ist seit der Eröffnung des Archivs vergangen: eine kurze Spanne Zeit für die vielseitige, mühselige Arbeit, die hier in der Sichtung und Ordnung, der Numerierung und Katalogisierung des umfangreichen Materials geleistet werden muß. Und doch erstaunlich, welche Uebersicht schon heute gewonnen wurde durch die sorgende Hand seiner Schülerin, Fräulein J. A. Sinn, die sich aus Verehrung und Liebe für den Meister in dankenswertester Weise dieser schwierigen, aber doch so unbedingt wichtigen und notwendigen Aufgabe unterzog.

In dem einen der beiden Räume wurde Regers Arbeitszimmer eingerichtet, soweit es eben die räumlichen Verhältnisse erlaubten, möglichst genau nach dem Vorbild seiner letzten Wohnung in Jena. An der Rückwand der große vielteilige Notenschrank, der in den einzelnen Fächern wohl getrennt die besten Werke aus alter und neuer Zeit, von Bach bis Bruckner und Hugo Wolf, enthält; dann sein Flügel und sein Schreibtisch mit dem altmodischen, zurückschiebbaren Deckel, genau noch in demselben Zustand, wie ihn Reger an jenem 10. Mai verlassen hat — der Kalender auf dem Schreibtisch zeigt noch dieses Datum —, als er sich zu seiner letzten Reise nach Leipzig anschickte, mit den Bildern seiner Frau, seiner beiden Töchter, seines Freundes Karl Straube und mit jenem schönen Bild des alternden Brahms, sinnend am Fenster sitzend, mit dessen eigenhändiger Widmung, das Reger stets besonders hoch in Ehren hielt; daneben ein reichgeschnitztes Notenpult und einer Truhe voll von unbeschriebenem Notenpapier, das seine schönste Bestimmung, des Meisters kommenden Werke zu tragen, verloren hat. Von den Wänden grüßen die altbekannten Karikaturen, die Brahms und Reger selbst als Dirigenten so launig und doch so überaus charakteristisch darstellen. Die Büste von Beethoven und ein großer Bücherschrank mit den Urkunden über die Verleihung der Würde eines Ehrendoktors der philosophischen Fakultät der Universität Jena und der medizinischen Fakultät der Universität Berlin, über die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft auswärtiger, spanischer und schwedischer, musikalischer Akademien erhöhen den festlich heiteren Eindruck dieses Zimmers.

Der vordere Raum ist als Bibliothekzimmer gedacht und harrt noch seiner Vollendung; ihn schmücken vorerst Regers erster Schreibtisch, Büsten von ihm selbst und von Liszt; ein großer Notenschrank birgt des Meisters Werke, die seine Verleger ge-

stiftet haben, er soll auch alle seine Bilder und Briefe, alle auf ihn bezüglichen Bücher einmal aufnehmen. Einige seiner Schriften, das Manuskript der Karl Straube gewidmeten Introduktion, Passacaglia und Fuge, Op. 127, und seine Totenmaske von Seffner sind dort bereits aufgestellt. Allerdings — manche Zeit wird freilich noch verstreichen, ehe das Archiv voll und ganz seinem hohen Zweck dienstbar sich erweisen wird, und gewichtige Wünsche dürfen hier nicht verschwiegen werden.

Vor allem: Nachdem Frau Reger in hochherziger Weise dem Thüringischen Staat das ganze Archiv samt allem Inhalt zum Geschenk angeboten und der Staat diese Schenkung bereitwilligst angenommen hat, erwächst für ihn auch die unbedingte Pflicht, dem Archiv passende, zweckmäßige und würdige Räume anzuweisen. Als solche können die jetzt überlassenen, schwer zugänglichen, nicht heizbaren beiden Zimmer im höchsten Stockwerk des Schlosses schlechterdings nicht angesehen werden. Eine baldige Aenderung dieses zweifellos nur provisorisch gedachten Zustandes ist nicht zu umgehen.

Des weiteren muß eine umfassende Ergänzung und Vervollständigung des handschriftlichen und gedruckten Materials des Archivs sofort in Angriff genommen werden. Alle Verleger von Regerschen Werken mögen, soweit dies noch nicht geschehen ist, dem Archiv einige Exemplare der betreffenden Werke zur Verfügung stellen, wie auch Frau Reger selbst, mit gutem Beispiel vorangehend, dem Archiv in hochgemuter Weise aus ihrem Privatbesitz die handschriftliche Partitur des hundertsten Psalms geschenkt hat. Wer Briefe von seiner Hand besitzt, möge sie dem Archiv im Original oder in Abschrift überlassen; erwünschtenfalls werden solche Abschriften auch im Archiv selbst angefertigt, das Original dem Besitzer wieder zurückgegeben. Bilder, Programme, Kritiken, Aufsätze, was nur immer mit Reger und seinem künstlerischen Schaffen zusammenhängt, möge dem Archiv überwiesen werden: vieles und vielerlei von seinen größten Meisterwerken bis zu fast unbedeutend erscheinenden Kleinigkeiten soll und muß sich hier zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, um Regers Bild möglichst deutlich daraus wiederzuspiegeln, denn nur in der denkbar vollendetsten Vervollständigung des Archivs liegt sein Wert, seine Bedeutung.

Und ein letzter Wunsch richtet sich an die Vielen, die sich mit Stolz zu den Freunden und Anhängern seiner Kunst zählen: Noch ist das Bestehen des Reger-Archivs in Weimar wenig bekannt, kaum erst in Fachkreisen, bei der großen Menge schon gar nicht. Hier mit Wort und Feder aufklärend und werbend zu wirken, ist eine unbedingt grundlegende Aufgabe! Wie jetzt der ernste Kunstfreund, der nach Weimar kommt, gewohnt ist, das Goethe-Haus, das Schiller-Haus, das Liszt-Museum zu besuchen, so muß er auch in Zukunft ganz selbstverständlich seine Schritte nach dem Reger-Archiv wenden. Nicht nur ein Wallfahrtsort der engeren Reger-Gemeinde, nein, eine heilige Stätte all derer, die an den heiligen Geist deutscher Musik glauben: dann erst wird das Reger-Archiv, seiner eigentlichen Bestimmung gemäß, seine segensreiche Bedeutung offenbaren.

*

Opernbriefe aus Italien

I.

Der junge Puccini — „La cena delle beffe"

Rom, Ende Januar.

Noch immer schwebt der Name Puccini auf den Lippen aller italienischen Musiker und Musikfreunde, gleichviel welcher Richtung sie sich zuneigen. Auch jene, die für seine Werke nicht allzuviel übrig haben, müssen das jähe Ende eines schlichten, gütigen, trotz eines hallenden und schallenden Welterfolges anspruchslos gebliebenen Mannes beklagen. Doch ein Anderes ist es um das menschliche Mitgefühl, ein Anderes um die kritische Würdigung einer künstlerischen Erscheinung. War zu erwarten, daß Puccini, wäre er länger am Leben geblieben, über sich noch etwas Neues ausgesagt, daß er mit seiner unvollendet gebliebenen Oper „Turandot" mehr geboten hätte als die virtuose Anwendung einer Kompositionsweise, in der flotter impressionistischer Strich, derbe Handgeschicklichkeit und Raffinement eine sonderliche Verbindung eingegangen waren? Und hat der Maëstro, Alles in Allem genommen, das italienische Musikdrama vorwärts gebracht?

Zu Rom bereitete man soeben, auf Veranlassung der Regierung, dem Maëstro eine würdig angelegte und durchgeführte Totenfeier, an der sich das gesammte Königshaus, beinahe alle Minister, die in der Hauptstadt tätigen hervorragenden Vertreter der Wissenschaften und der Künste beteiligten und zu der das Volk in hellen Haufen herbeiströmte — der Gedanke, daß eine Nation den künstlerisch Schaffenden von Namen und Rang auf großzügige Weise zu ehren verpflichtet sei, hat sich leider noch nicht überall durchgerungen. Ein vormittäglicher Gedächtnis-Gottesdienst in der Kirche S. Maria degli Angeli übte, obwohl ein inhaltleeres „Requiem" von Perosi zur Wiedergabe gelangte, durch die Weihe des Ortes und die Würde des Ceremoniells eine tiefgreifende Wirkung aus. Abends gab es dann eine Festvorstellung im „Teatro Costanzi". Sie war mit aller Liebe vorbereitet und erwies sich als aufschlußreich. Sehr glücklich die Idee, das Frühwerk Puccinis, die 1884 im „Teatro del Verme" zu Mailand zuerst aufgeführten „Villi" und sein letztes abgeschlossenes Stück, den „Gianni Schicchi" (Rom, 1919) nacheinander darzustellen. Man konnte auf solche Weise sich klar legen, welche Wegstrecke dem Tonsetzer zu durchmessen beschieden war; man staunte über die Kürze der Entwicklungsbahn. Denn die in Deutschland unbekannten „Villi" — eine vereinzelt gebliebene Wiedergabe des Dramolets auf der Bühne des Hamburger Stadttheaters zählt nicht mit — zeigen bereits den „ganzen Puccini" in nuce und enthalten mit das Frischeste, Eigenartigste an Musik, das je aus seiner Feder floß. Man vernimmt wirkliche Herzmusik, die dann rasch eintrocknete. Nur daß sie hundert Eckigkeiten, vor allem aber der kläglich ungeschickte Gesamtaufbau der Partitur nicht recht zur Geltung kommen lassen. Der auf Verwendung von Puccinis Lehrer, Ponchielli, von Ferdinando Fontana für den Vierundzwanzigjährigen innerhalb weniger Tage zusammengestoppelte, in klapperigen Versen gehaltene Text behandelt die Sage von den verlassenen Bräuten, die, nachdem sie sich zu Tode gehärmt haben, als Geister den meineidigen Liebhabern nächtlicherweile in den Weg treten und sich mit ihnen in wildem Reigen so lange herumschwingen, bis die schlimmen Gesellen entseelt zur Erde sinken. Adolphe Adam, der Komponist der „Nürnberger Puppe" und des „Postillons von Longjumeau", hat dem gleichen zu einer abendfüllenden Pantomime ausgeweiteten Stoff eine gefällige Musik gewidmet, die lange Zeit in der Pariser „Großen Oper" heimisch war und die ich in dem vom Intendanten Hülsen (dem Aelteren) beherrschten Berliner Musenheim noch um 1880 mit Vergnügen hörte. Der alte Kaiser Wilhelm mochte sie besonders gut leiden, noch mehr aber die anmutige Tänzerin Adele Grantzow, welche die Hauptrolle verkörperte. Bei Adam heißt das zur Sylphide verklärte Schwarzwald-Mägdelein Gisela, bei Puccini führt sie den bequemer singbaren Namen Anna. Der junge Italiener, später ein so feiner Kenner und glücklicher Vernutzer szenischer Effekte, schreibt in seinen „Villi" schier gegen das Theater. Aber er schenkt ihm melodische Einfälle in Fülle. Launige, pittoreske, auch solche mit pathetischem Zuge, vornehmlich jedoch sentimentale. Der gefühlsbeschwerte Vorhalt, die große Septime mit dem süßen Augenaufschlag, die vom patschuliduftenden Taschentuch getrocknete Thräne, die Cellofigur, welche die Gesangs-

phrase leicht untermalt wie der Kohlenstrich das Auge der Horizontalen: beieinander sind da schon alle kleinen Titel auf der Visitenkarte, die um ein Weniges später dem Maëstro in Europa und Amerika alle Türen öffnen wird. Die Provenienz: etwas Ponchielli, dessen nicht zu verachtende „Gioconda“ in der Wiener Hofoper, durch das Temperament der Pauline Lucca getragen, ihrerzeit Triumphe feierte, sich indessen die reichsdeutschen Bühnen nicht eroberte; sodann Gounod und Massenet, auch ein wenig Bizet. Dieses Amalgam wurde danach am wirksamsten verwendet in der „Manon“, deren beide erste Akte ich für das Beste, Abgerundetste in dem Salon-Oeuvre Puccinis ansehe. Mit den Quintenfolgen der „Bohème“ und der „Butterfly“ kam noch eine homöopathische Dosis Debussy hinzu. Auch der zukünftige Biograph Mascagnis wird sich mit den „Villi“ eingehend zu beschäftigen haben. Zwei Jahre früher geschrieben als die „Cavalleria rusticana“ bieten sie im Dialoge, besonders aber in einem ihre zwei kurzen Akte verbindenden orchestralen Zwischenspiel lebhafte Vorahnungen des berüchtigten „Intermezzos“ wie der Drücker Mascagnis überhaupt. Zieht man diese Vorarbeit und dazu das genial knapp zusammengefaßte Schauspiel Giovanni Vergas, das das Grundmotiv der Sizilianischen Bauernehre viel schlagkräftiger hinstellt als die Oper, gebührend in Rechnung, so schrumpft der Ruhm des vielgefeierten Livornesen beträchtlich zusammen. Alfredo Catalani, ein kleiner, leicht musikdramatisch aufgehöhter Bellini vom Ende des vergangenen Jahrhunderts, hat sich, als er seine „Wally“ (Geier-Wally) komponierte, ebenfalls mit besonderer Liebe in die Partitur der „Villi“ vertieft. Puccini fand Nachahmer, noch ehe er einen Namen hatte.

Der „Schicchi“ wurde bei uns hinlänglich bekannt. Sein bischen dünne Lyrik kann auch kein stimmbegabter italienischer Tenor retten. Hingegen gewinnen die lustspielhaften und die grotesken Elemente erheblich, wenn romanische Darsteller am Werke sind. Um ein Parlando in deutscher Sprache ist es stets ein mißliches Ding, und der Witz des „Schicchi“ ist nicht nur an das italienische Idiom gebunden, er hat dazu die spezifisch toskanische Färbung. Er läßt sich ebensowenig übersetzen wie der des Verdischen „Falstaff“. Es will immerhin nicht alltägliche Gaben, wenn ein Dialog zur Reife gedeihen soll wie der Puccinis. Nur darf man dessen heiteres Spiel nicht der Meisterkomödie Verdis zur Seite stellen. Puccini skizziert lässig und strichelt; Verdi hat, über originale Gedanken verfügend, eine neue Form geschaffen. Ungeachtet dessen, daß Puccini kleine Modernismen in seine Darstellungsweise aufnahm, bedeutet sein Schaffen, gegen das des abgeklärten Verdi gehalten, in der Geschichte der italienischen Oper einen Rückschritt. Wahrhafter Fortschritt ist immer ein Finden, ein Ausgestalten neuer Formen.

Einige jüngst gedruckte Beiträge zur italienischen Puccini-Literatur seien hier wenigstens angezeigt: Arnoldo Fraccaroli, La vita di Giacomo Puccini; Milano, Ricordi, 1925. — Arnoldo Bonaventura, G. Puccini, L'Uomo, L'artista; Roma, de Santis. — Giacomo Settacioli, Il contenuto musicale del G. Schicchi; Roma, de Santis. — Puccini-Gegnern sei die Broschüre von Fausto Torrefranca: Puccini e l'opera internazionale (Torino, Bocca, 1912) ins Gedächtnis zurückgerufen. Sie ist immer noch lesenswert, obschon jetzt Freund und Feind darüber einig sind, daß sie ein ganzes Stück übers Ziel hinausschießt. Gegen Tauben mit pikantem Füllsel fährt man ebensowenig Kanonen auf als gegen Spatzen.

* * *

Als erste Uraufführung dieses italienischen Opernwinters brachte die Mailänder Scala, in der Toscanini, der „primo fra i primi“, vor dem Kapellmeister- und dem Regiepult das Szepter schwingt, *Umberto Giordanos* „Cena delle beffe“ heraus (deutsch etwa dem Inhalt entsprechend: „Das Mahl der Verhöhnungen“ oder „Das Mahl der Narren- und Schurkenstreiche“). Giordano, seit einem guten Vierteljahrhundert nach Puccini und Mascagni der verhältnismäßig erfolgreichste Komponist seines Vaterlandes, hat in der lombardischen Hauptstadt seinen Wohnsitz und ist dort sehr beliebt; seine besten Werke, „Andrea Chénier“, während der „großen“ französischen Revolution zu Paris spielend und „Fédora“ (sich an das gleichnamige Sensationsdrama Sardous anlehnend) erfuhren dort ihre erste Darstellung. Dem jüngsten Kinde seiner Muse wurde durch ein im vornherein sympathisch gestimmtes Publikum eine warme Aufnahme bereitet. Als Textunterlage diente ein in den letzten Jahren viel gespieltes, für die musikalische Behandlung nicht übermäßig gekürztes Spektakel- und Totschlagsstück des Florentiners Sem Benelli — das typische Renaissancekostümschauspiel, in glatten Versen abgefaßt, mit etlichem hineingeheimnißten quasi-philosophischen Tiefsinn, also etwa in der Mitte zwischen Schönthan und Hugo v. Hofmannsthal stehend. Der Ton der Ortskritik war freundlich rücksichtsvoll, nicht enthusiastisch. Man pries das Bestreben, sich dem Melodismus nicht zu entziehen, ließ jedoch durchblicken, daß es sehr verdienstlich sei, Melodie erfinden zu wollen, daß aber zum Wollen das Vermögen treten müsse, und daß der Stoff den Künstler zeitweise, wie über den ganzen ersten Akt hin, nötige, rein deklamatorisch vorzugehen. Zwei Bruchstücke, die mir im Klavierauszuge vorlagen, verrieten weder Inspiration noch eindruckvolle Deklamation. Eine für die nächste Zeit angekündigte Aufführung der Oper in Neapel (S. Carlo) wird Gelegenheit bieten, den Spruch des Mailänder Publikums nachzuprüfen. *Paul Marsop.*

*

Georg Vollerthun: „Island-Saga“

Uraufführung im Münchner Nationaltheater

Dieses ernste Werk ist bei seiner prachtvoll gelungenen Uraufführung im Münchner Nationaltheater am Schlusse mit so starkem Beifall aufgenommen worden, daß der Komponist, *Georg Vollerthun*, viele Male vor den Vorhang treten mußte, um den Dank der Zuschauer entgegenzunehmen. Dieser Erfolg ist um so überraschender und bemerkenswerter, als das Werk seinem düsteren Stoffe und auch seiner ganzen, in manchem Neues bietenden, selbst dem kundigen Beurteiler nicht ohne weiteres geläufigen Gestaltung nach den Hörer vor eine schwierige Aufgabe stellt. Es wirbt nicht mit billigen Mitteln um Gunst; es wendet sich vielmehr mit seiner Handlung sowohl als auch mit seiner Musik an Kunstfreunde, die auch in der Oper anderes als leichte Sinnenreize suchen und gewillt und stark genug sind, unabhängig von den gewohnten Ausdrucksformen etwas auf eigene Art Gebildetes, führe es sie auch auf die nur zuweilen vom Mondlichte milderer Gefühle beglänzte Nachtseite des Lebens, in sich aufzunehmen und zu ergründen. Unzweifelhaft fanden sich die Zuschauer nicht ohne weiteres in den eigentümlichen (eben ihm eigentümlichen) Stil des Werkes hinein; nach dem ersten Aufzuge spürte man im anerkennenden, aber nicht sehr starken Beifall noch das Befremden, und auch nach dem zweiten, übrigens fast unmittelbar durch ein breit ausgeführtes symphonisches Zwischenspiel an den dritten angeschlossenen Akt ging die Zustimmung erst nur von wenigen aus. Der dritte Aufzug nahm dann mit seiner seltsam einheitlichen, beinahe eigensinnig die Stimmung festhaltenden und endlich den düsteren Seelenkampf ins heroisch Tröstliche verströmenden Geschlossenheit den Bann von den Gemütern, so daß die Erkennung des unerbittlich hohen Kunstwillens, dem Island-Saga entsprungen ist, ihren Ausdruck

in lebhaftestem Beifall fand. Dieser dritte Aufzug ist unstreitig der Gipfelpunkt des Werkes, und alles, was voraus ging, erscheint als der mit mancherlei Schwierigkeiten verstellte Anstieg zur Höhe. Um Ardannas Totenwacht und Glums Erlösung und seiner durch den selbstgesuchten Tod im Meere bewirkten Sühne willen, worin tiefes Gefühl musikalisch bis zum zart verklärenden Schlusse in breiten Wogen, zum Teil über einem gewaltigen Orgelpunkte, auf und ab wallt, *mußte* Island-Saga geschrieben werden; wer einmal die mit scheinbar einfachsten Mitteln ausgedrückte Wahrheit dieser auf dem Grund einer groß empfundenen Dichtung erwachsenen Musik ganz erfaßt hat, wird sie nicht mehr missen wollen.

Ein witziger Kopf, der Island-Saga schon vorher hatte kennen lernen, meinte im Anschlusse an Pfitzners Kantate, man solle das Werk „Von isländischer Seele" taufen. Nur ein Witz; aber es steckt mehr Wahrheit darin, als der, der ihn ausheckte, vielleicht selbst ahnte. Denn Stoff und Form sind voll des „nordischen" Geistes. Ich kann mich der Meinung nicht anschließen, daß man nach Wagner überhaupt nicht mehr in die germanische Urwelt schweifen solle. Man könnte im Gegenteil sogar der Ansicht sein, in den uralten Sagen läge noch so viel unserem innersten Wesen entsprechender ungehobener Reichtum, daß wir, anstatt nach „Schätzen aller Gegenden und Zonen" zu fahnden, trachten sollten, vor allem jenes uralte Erbgut uns zurückzugewinnen. In der Kunst kommt alles darauf an, *wies* einer macht. Die Gefahr des Wagnerischen Vorbildes ist freilich groß und an äußerlicher Nachäfferei Wagners (die nichts mit seiner geistigen Nachfolge zu tun hat) haben wir schaudernd zu viel erlebt, als daß wir je etwas gutheißen könnten, das aus ihrem Bereiche käme. Wenn aber Wort sowohl als auch Musik so selbständige, die einsame, gewaltige Bahn Wagners vollkommen meidende Wege geht, wie bei Island-Saga, so haben wir kein Recht, uns dagegen aufzulehnen. Man fühlt, daß beide, Dichterin und Musiker, aus innerem Zwang zu der Formung dieses Werkes geführt worden sind, daß es weder bei der einen, noch beim andern aus äußerer, verstandesmäßiger Anpassung an einen ihnen fremden Stoff geschah. Innere Nötigung gebiert immer, unbeschadet des Grades der Kraft künstlerischen Gestaltens, Echtheit eines Kunstwerkes, und das will, gerade in unseren Tagen eines so häufig nur karnevalistischen Kunstbetriebes, immerhin schon etwas bedeuten. Was Berta Thierschs Dichtung ihren besonderen Wert gibt, das ist, neben der gutgefügten knappen Sprache, der Umstand, daß sie das Anekdotische durchaus vergessen macht: die Urelemente der Liebe, des Hasses, der Freundschaft selbst sind es, die hier ihr Spiel treiben, Verderben und Untergang, aber auch Erhebung schaffen und auf echt tragische Art gegeneinander geführt sind. Das Meer, das nordische Meer, Sinnbild des Lebens und des Todes, gibt den symbolischen Hintergrund der Handlung ab. Man könnte vielleicht finden, daß die Handlung zu elementar einfach die Gegensätze kämpfen lasse, zu wenig „psychologische" Vorbereitungen und Uebergänge — namentlich im zweiten Akte, wo der eben noch seinen Freundesglauben beteuernde Glum den Freund gleich darauf niedersticht — schaffe; aber man kann es ebensogut als Vorzug bezeichnen, daß die Dichterin die moderne Seelenzergliederung, die schon manchen wuchtigen Stoff zermürbt und verweichlicht hat, mied und den harten Tatsachenton der volksentsprossenen Ballade beibehielt — die seelischen Untergründe liegen bei alledem ja klar genug zutage.

Nicht ohne Bedacht habe ich das Wort Ballade gebraucht. Genauer als die von Vollerthun gewählte Bezeichnung „Musiktragödie" träfe der Titel „Ballade" den Charakter der Island-Saga. Denn wie eine Ballade, nicht als Drama oder Tragödie im eigentlichen Sinne, zieht sie an uns vorüber; als trüge ein Barde die Saga mit solcher Gewalt des Ausdrucks vor, daß sich aus seinen Worten und Klängen im Augenblick des Ertönens für den Lauscher die Gestalten und ihre Handlungen zu greifbarem Schauen verdichteten. Nordisch der Stoff, nordisch auch die Musik. Es ist, als rausche das Meer selbst darin mit dem Rhythmus der sich hebenden und wieder fallenden Wellen. Man kann darüber rechten, ob Vollerthun im einzelnen melodischen Einfall stets ein ganz starker eigener Erfinder sei oder ob es ihm in den beiden ersten Akten immer gelingt, im Großen zu formen; das jedoch muß man ihm zubilligen, daß er von Anfang bis Ende den Stil seiner nordischen Welt, ohne je abzuirren, festhält, mit einer Beharrlichkeit, die nur aus innerem Erfülltsein zu erklären ist. Ganztonleiter, übermäßigen Dreiklang, Quintenfolgen haben wir in den letzten fünfzehn Jahren auch in Opern sattsam oft zu hören bekommen: in Island-Saga werden sie, die meistens nur als Würzmittel mißbrauchten, gerechtfertigt und erwerben seelischen Charakter als musikalisches Symbol der Nordlandsnatur, der Menschen wie des Meeres und des Landes. Daraus formen sich die meisten Themen (wogegen sich dann das zarteste und innigste, das der Freundschaft Glums zu Helgi, nur um so freier und fließender abhebt); das webt auch ums Ganze seinen Schleier. Diese Eigenschaften aber sind auch nicht das eigentlich Ungewohnte; dieses beruht vielmehr auf der in bewußtem Gegensatze zu der modernen üppigen Orchesterpolyphonie beobachteten Homophonie. Daß Homophonie auch heutzutage nicht Armut zu bedeuten braucht, dafür zeugt Vollerthuns schönes, an tief erschütternden und ergreifenden Stellen reiches Werk. Und noch eine Tugend ist ihm eigen: es *lebt* in jedem Tone, weil jeder Ton seelisch empfunden ist.

Die Aufgabe, die diese Partitur den Ausführenden stellt, ist nicht leicht, aus mancherlei Gründen. Die Lösung, die sie bei der Uraufführung durch die Staatsoper erfuhr, fordert um so höhere Anerkennung. Robert Heger hatte sich ihrer mit hingebungsvollster Liebe angenommen und schlug nicht etwa nur schlecht und recht den Takt, sondern verstand es, vom Orchester hervorragend unterstützt, den seelischen Gehalt der Musik in schönem, sprechendem Klange zutage zu fördern. Nicht das Orchester allein aber ging ihm willig zur Hand; auch die Sänger setzten ohne Ausnahme ihr Bestes ein, um das Werk so vollendet wie möglich herauszubringen. Man kann sich den unglückselig zwischen Freundschaft und jähem Haß schwankenden Glum nicht gemütreich packender und zugleich im Klange strahlender gesungen denken als durch Otto Wolf, den mit seiner großen Seele überlegen ruhigen Helgi nicht adeliger in Klang und Ausdruck, als durch Brodersen. Neben der mit der gebietenden Größe des Schicksals durchs Spiel schreitenden Thordis, wie sie Elisabeth Ohms in Gesang und Darstellung bot, stand die Silis Nelly Merzens als lieblich lichter Gegensatz. Hedwig Fichtmüller hatte eine ihrer würdigen Aufgabe in der blinden Ardanna gefunden; sie beherrschte mit der Fülle ihres (von vorbildlich deutlicher Aussprache gestützten) Alts und mit ihrem empfundenen Vortrag den fast in klassischer Einfachheit gehaltenen dritten Akt. Auch Gleß als der Seher Isla gab dem Sange vom Rufe des Todes, obwohl er noch etwas entrückter, symbolhafter hätte wirken können, Macht des Klanges und des Ausdruckes. Willi Wirks Inszenierung mit den unter Paul Wolffs Leitung angefertigten Dekorationen, worunter vor allem der Wohnraum der Thordis durch schöne Geschlossenheit auffiel, traf den Stil des Werkes im ganzen vortrefflich; nur von der Wichtigkeit, die das Meer im Spiel einnimmt, gewann man keinen Eindruck.

Ob Island-Saga von dieser ersten schönen Verwirklichung aus in die Welt wirken wird, wie sie es verdient, wer vermag das vorauszusagen? Jedenfalls aber kann es sich das Staatstheater als eine ehrenreiche Tat anrechnen, daß es ihm auf solch würdige Art die Heimstätte geboten hat. *Paul Ehlers.*

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Es ist unbestreitbar vor allem das Verdienst der hiesigen Fachkritik, wenn in letzter Zeit Augsburgs Musikleben die Leistung der Provinz in bestem Lichte zeigt und der Kunst der Gegenwart in erhöhtem Maße entgegenkommt. Das Stadttheater brachte neben den belangloseren Aufführungen von Tannhäuser, Holländer, Freischütz, Waffenschmied, Zar und Zimmermann, Maskenball, Orpheus in der Unterwelt, Höllisch Gold, Susannens Geheimnis, Bohème, Martha und leider auch der Mignon die bedeutungsvolleren der Salome, des Tristans, des Siegfried und besonders die glänzenden Neueinstudierungen der Euryanthe in Erich Bands Neubearbeitung (Bühnenbilder nach Czossek) und des Schatzgräbers (Bühnenbilder nach Sievert, Frankfurt) unter Kapellmeister J. Bach, sowie die des Armen Heinrich unter Kapellmeister Karl Tutein. Die Spielleitung dieser drei Gipfelleistungen unter Dr. Otto Erhardt brachte fast uneingeschränkt die Erfüllung moderner Opernregieforderungen, von der man sich eine nachhaltende Belebung der einheimischen Initiative erhofft. Diese selbst brachte noch eine Neueinstudierung der Hugenotten zuwege, die ein erfreuliches Bild der solistischen Leistungen des Personals ergab, aber nicht von grundsätzlicher Bedeutung war. Ein Gastspiel des Münchner Balletts machte uns noch mit Hermann Noetzels gefälliger Pantomime „Pierrots Sommernacht" bekannt. — Die städtischen Symphoniekonzerte unter J. Bach brachten zur Jahrhundertfeier Bruckners neunte Symphonie und Te Deum mit dem Liedertafelchor und einheimischen Solisten zu sehr befriedigender Wiedergabe; ferner Haydn (Paukenschlag-), Beethoven (c moll-Symphonie) und Mozarts A dur-Violinkonzert von O. Paepke tonschön gespielt; ein Abend galt Borodins Es dur-Symphonie, Rimsky-Korsakow und dem wenig bedeutenden B dur-Klavierkonzert eines Serge Bortkiewicz, mit dem Hanns Wolf brillierte; dazu kommt noch Cherubinis Requiem. Zwei städtische Kammermusikabende unter Prof. H. K. Schmid umfaßten Giov. Mossis c moll- und Mozarts A dur-Violinsonate (Emil Preißig), Bruckners Quintett und Schuberts F dur-Oktett! *Ludwig Unterholzner.*

*

Baden-Baden. Während in vielen Städten über den schlechten Besuch der Konzerte geklagt wird, ist in Baden-Baden im Gegensatz zum vorjährigen Konzertwinter ein überaus lebhaftes Interesse festzustellen. Musikdirektor Paul Hein hat sich aber auch alle Mühe gegeben, die fünf Sonderkonzerte auf das glanzvollste auszustatten. Zwei von ihnen fanden bereits statt. Im ersten erschien als Solist Gutia Casini, ein Cellospieler von unendlich feiner Kultur, im zweiten Vasa Prihoda, ein neues tschechisches Geigentalent. Sein prachtvoller Ton und seine fabelhafte Technik versetzten die Zuhörer in helles Entzücken. In einem Symphoniekonzert außerhalb dieser Reihe stellte sich eine junge Mezzosopranistin vor, Marie Antoinette Schütze, ein großes einheimisches Talent, eine Sängerin von hoher Musikalität und Schönheit der Stimme, die in bester Ausbildung begriffen ist. Die Chorvereinigungen unserer Stadt wurden um einen Städt. gemischten Chor vermehrt. Es handelt sich hierbei um eine Neugründung, die dem Kapellmeister Karl Salomon anvertraut worden war. Der hochbegabte Leiter hat seine stattliche Schar in der „Schöpfung" zu großem Erfolge geführt. *M.*

*

Berlin. Einzig und allein die beiden Häuser der Staatsoper scheinen von wirtschaftlichen Sorgen frei zu sein und sich eines so zahlreichen Besuches zu erfreuen, daß der Etat vorläufig nicht aus dem Gleichgewicht gebracht werden kann. Dafür enthält man sich an dieser Stelle aber auch besonders kühner Unternehmungen, begnügt sich vielmehr mit sauberen Neueinstudierungen der Werke des ständigen Spielplanes. Um so bitterer ist die Not an den beiden Privatunternehmen, dem Deutschen Opernhaus (Charlottenburg) und der Großen Volksoper im Theater des Westens. Diese letztere hat jetzt endgültig ihre Pforten geschlossen. Die finanziellen Kräfte gestatteten keine Weiterführung, die Stadt Berlin hat kein Interesse, das Haus in eigene Verwaltung zu übernehmen, obwohl man es ihr nahegelegt hatte, begnügte sich vielmehr, Sicherheit für eine Mindestgagenzahlung bis Anfang März zu geben. Es ist schade um dies jüngste der Berliner Opernhäuser, weil es einmal als Unternehmen auf gemeinnütziger Grundlage sich an jene Schichten der Bevölkerung wandte, die, ohne über große Mittel zu verfügen, nicht gern auf den Genuß künstlerisch gebotener Opernaufführungen verzichten wollen. Und zum anderen ist es der künstlerische Wille, der sich in anerkennenswerte Taten umsetzte, den wir aber nun bedauernswerterweise entbehren müssen. Dankbar erinnern wir uns der Aufführung des „Boris Godunow", einem Glanzstück in der kurzen Geschichte dieses Hauses, dankbar auch der Wiedererweckung Händelscher Opern, nach dem anregenden Beispiel Göttingens und noch vieler anderer gediegener Einstudierungen, wenn auch die zunächst bewiesene Vorliebe für die schwächliche russische Opernkunst eine verfehlte Spekulation auf den neuerdings stark östlichen Einschlag in der Berliner Bevölkerung war. Mit dem Aufhören der Großen Volksoper verliert die Staatsoper eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz, ja sie steht heute fast als Alleinherrscherin da, denn auch das zweite Privatunternehmen, das Deutsche Opernhaus (Charlottenburg) ringt um seine Existenz. Wird ihm nicht von kommunaler Seite das erforderliche Betriebskapital zur Verfügung gestellt, so ist es fraglich, ob sich das Haus noch lange wird halten können. Das Fehlen jeglicher Konkurrenz würde der Intendantur der Staatsoper das Leben natürlich erleichtern; um der Fortentwicklung, um des Antriebes willen, sollte man aber Mittel und Wege finden, das gefährdete Unternehmen zu halten. Noch ist hier die Entscheidung nicht gefallen, und es bleibt die Hoffnung, daß man sich an maßgebender Stelle der Erkenntnis nicht verschließt, daß nur im ungehemmten Spiel freier Kräfte auch die Kunst, die produzierende wie die reproduzierende Gewinn hat, zum Besten all derer, die von der Kunst Erbauung erwarten. — Das Berliner Philharmonische Orchester wird in diesem Jahre wieder eine Reise durch die deutschen Städte und anschließend ins Ausland unternehmen. Besucht werden: der Norden, Westen und Süden Deutschlands, von hier aus erfolgt ein Abstecher nach der Schweiz. Leiter ist auch bei dieser Kunstfahrt Wilhelm Furtwängler. *Lothar Band.*

*

Breslau. Ein Hauptfaktor in der hiesigen Spielzeit ist R. Strauß. Ihm zu Ehren gab man im Oktober, 4 Monate nach seinem 60. Geburtstag, ein Musikfest. Die Programme enthielten außer der II. Mahlerschen Symphonie (mit der Erfurter Sopranistin C. v. Conta und der Breslauer Altistin Dittmann) nur Werke des Jubilars. Prof. Dr. Dohrn und Strauß dirigierten das vor wenigen Monaten aus der Kapelle unseres Orchestervereins entstandene Schlesische Landesorchester. Pembaur spielte wundervoll die Burleske, die Kiurina aus Wien sang die neuen Hymnen auf Hölderlinsche Texte. Der Komponist hörte sie öffentlich zum ersten Male. Im Stadttheater leitete er eine Aufführung der „Salome", bei der er den Hauptwert auf die Verständlichkeit des Textes und den lyrischen Gehalt legte. Das Anhängsel der Strauß-Feier war die „reichsdeutsche Uraufführung" von „Schlagobers" in Semmlers Einrichtung „für die deutsche Bühne". Die Unterscheidung zwischen Oesterreich und Deutschland ist unverständlich und die Bearbeitung nicht geeignet, die schwachen Stellen des Werkes zu kräftigen. Im November brachte unser Stadttheater sofort nach der Dresdner Uraufführung das „Intermezzo". Seinen Wert erkenne ich nicht so sehr in der Musik und in der Handlung, einem zum Teil peinlichen Schlüsselroman, den jeder literarische Dietrich aufschließen kann, wie in des Komponisten Vorrede, die für vollkommene Verständlichkeit des Textes eintritt, und in seinem Streben, dieses Ideal in einer neuen Form und Reform der Oper zu erreichen. Unser Intendant Heinz Tietjen, ein ausgezeichneter Bühnen- und Spielleiter (auch Kapellmeister,) brachte als Neuheit noch „Schahrazade" von Sekles heraus. Demnächst folgen „Der holzgeschnitzte Prinz" von Bartok und als Uraufführung „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi" von Mussorgskij. — Der Dirigent des Orchestervereins, G. Dohrn, gedachte der Jubilare Bruckner und Strauß durch die IX. Symphonie und die „Couperin-Suite". Neuheiten in diesen Programmen waren noch die h moll-Symphonie von Max Trapp, das Violinkonzert des Italieners Zandonai und das Klavierkonzert von Pfitzner, das Gieseking meisterhaft spielte. Aus der langen Reihe der Solistenkonzerte hebe ich nur hervor die Darbietungen von Kreisler, Orloff, Bender und der Ivogün. Der knappe Raum verbietet es mir leider, auf andere Veranstaltungen näher einzugehen, z. B. auf die volkstümlichen Orchesterkonzerte des Herrn Behr und die Kammermusikabende. Eine Erwähnung verlangen aber noch die Kammerkonzerte des „Bundes für neue Musik". Er scheint in dieser Spielzeit nicht mehr so radikale Parteitendenzen zu vertreten wie bisher; die „diskutable" Musik überwiegt jetzt. Ich gebe einen Querschnitt durch die Programme: Regers Quintett aus dem Nachlaß, das zweite Streichquartett von Wellesz, Lieder von Zemlinsky, die genialen „Bilder aus einer Ausstellung" von Mussorgskij, Sonate für Geige und Klavier von Darius Milhaud, Skrjabins sechste Klaviersonate, die daran krankt, daß der ästhetisch reizvolle Klangimpressionismus Debussys auf eine große Form angewandt ist, und das zweisätzige Streichquartett des Ungarn Kodaly. Es ist eine internationale Parade über die musikalische Modernität. Dr. *Paul Riesenfeld.*

Erfurt. „Hurra, ein Aufstieg!" riefen die Zünftigen. „Unser Theater, in den letzten Jahren ein Schmerzenskind der öffentlichen Kunstpflege, wird nun ein Kulturfaktor!" — 's ist ja wahr: endlich ein, überwiegend aus begabten Künstlern zusammengesetztes Ensemble, endlich tüchtige Spielleiter und Kapellmeister, endlich fleißige Arbeit und ehrliches Streben! Und doch fehlt der zielbewußte Aufbau. Man vergleiche mit Frankfurt. Dort hat der neue Operndirektor, Prof. Clemens Krauß, obwohl er über ungleich reichere Mittel und über bedeutende Künstler gebietet, für zwei Jahre Novitäten ausgeschaltet und beschlossen, alle Kraft an die Schaffung eines wirklichen Spielplans und eines hochrangigen Ensembles zu wenden. Wie anders in Erfurt. Nach wenigen vielversprechenden Aufführungen wichtiger Repertoireopern ergab man sich dem reklamemachenden Verfahren — man denke! Notizen und Berichte in allen Musikzeitungen! —, indem man als zweite Bühne im Reiche Richard Straußens „Intermezzo", jene in ein genialisches orchestrales Gewand verkleidete textliche Geschmacklosigkeit, herausbrachte und Siegfried Wagner-Tage veranstaltete. Dafür hat man keine Mozart-Oper im Spielplan und keinen „Fidelio". Und von einer Wiederverpflichtung der tüchtigen, erst im Herbst neugewonnenen Künstler verlautet kein Sterbenswort, so daß das Ensemble wohl so recht provinzgemäß am Ende der Spielzeit auseinanderflattern dürfte. — Ist somit leider auch das System falsch, so muß man doch die Ausführenden nach Gebühr loben, als da sind: die Kapellmeister Franz Jung und Hans Kracht, der Spielleiter Dr. Hans Schüler, der nur vermeiden muß, klassisch gewordenen Opern impressionistische Lichter aufzudrängen, die Sängerinnen Gertrud Clahes und Trude Wilsdorff und die Sänger Laaß, Immendorf und Wunderlich. — Im Konzertsaal aber sieht es böse aus — das heißt in dem, den Erfurt noch mangelnden Konzertsaal als solchen vertretenden Theaterraum: einzig der Musikverein und der Sollersche Verein arbeiten zielbewußt, wenn auch in allzu wenig der zeitgenössischen Produktion Rechnung tragender Weise. Der erstere brachte unter Richard Wetz Cornelius' „Cid"-Vorspiel und Götzens, von Georg Kulenkampff gespieltes Violinkonzert, der letztere lud zu einem Brahms-Reger-Strauß-Dvorak-Abend des Leipziger Trios ein. Und zielbewußt arbeitet auch die Erfurter Volkshochschule, die ihr fünfzigstes Konzertprogramm mit einem Festkonzert beging, bei dem das Schachtebeck-Quartett mit Walter Hansmann Mozarts g moll-Quintett K.V. Nr. 516 und Bruckners Streichquintett spielte. Ansonsten gab es einen Richard Wetz-Liederabend mit Olga Emde-Gensel und Bruno Laaß als Sänger, einen Klavierabend Walter Rehbergs, Klavier- und Violinabend Anatol v. Roessel, Ilse Diedecke, Otto Klinge und, von der Bach-Gemeinde unter Walter Hansmann gebracht, Bachs „Weihnachtsoratorium". Sonst nichts. Keinen großen Sänger, Geiger oder Pianisten, keine großen Oratorien. Doch *ein* großer Genuß ward uns (durch die „Deutsche Bühne") zuteil: Wilhelm Furtwängler dirigierte an der Spitze des Gewandhausorchesters Bruckners „Neunte", Klengels Doppelkonzert für Violoncell und Klavier (von Klengel selbst und Davisson gespielt) und die dritte „Leonore", die er stets zu einem erschütternden Erlebnis zu gestalten weiß. Solcher Genuß sollte uns öfter zuteil werden.

Robert Hernried.

*

Halle a. S. (Opernbericht.) In unserer Oper konzentrierte sich das Interesse in erster Linie auf Erich Band. Was er bisher unter schwierigen Verhältnissen (stark reduziertes Solisten- und Chorpersonal, zum Teil auch neue Solokräfte!) geboten hat, zeugte von so starker künstlerischer Intelligenz und trug so hohen Persönlichkeitswert, daß wir alle Ursache haben, zufrieden zu sein. Auffallend schön im Ausdruck und vor allem auch dezent spielt das Orchester unter seiner Leitung, und auf der Bühne hat sich sein Einfluß auch schon bis ins Szenische hinein glänzend ausgewirkt. Seine Neueinstudierungen von Tristan, Der Barbier von Bagdad, Euryanthe und Die neugierigen Frauen gestalteten sich zu künstlerischen Taten von feinem Stilverständnis und lebensvoller Stoffdurchdringung. Sehr anregend wirken auch die von Band eingeführten musikalischen Morgenfeiern, deren bisher zwei (Weber und Cornelius gewidmet) stattfanden. Von den neuen Kräften stellten sich der Bassist Karl Timaeus und der lyrische Bariton Ewald Böhmer als äußerst brauchbare, stimmbegabte Kräfte vor. Nicht ganz gehalten, was sie bei ihrem Gastspiel versprach, hat die neue Koloratursängerin Harriet Awißus. Ihrem Ton fehlt es in letzter Zeit bedenklich an Festigkeit und Resonanz. — Neben General-Musikdirektor Band ist in unserer Oper Fritz Volkmann als gutbefähigter Dirigent tätig. Er studierte bisher mit ausgezeichnetem Erfolge Othello, La Traviata, Holländer und Cavalleria rusticana, Der Bajazzo ein. — Mit reichem Erfolge fand die Erstaufführung von Julius Weismanns neuer Märchenoper „Schwanenweiß" statt. Die Musik atmet echte Märchenstimmung und hebt die einzelnen Situationen der Handlung in die Sphäre einer wundersam reinen und duftigen Klangwelt. Die Schlichtheit in allem Aeußeren (Kammerorchester und nur eine Szenerie für drei Akte!), die starke Betonung des Volkstümlichen und die reiche Beseeltheit des Gefühlsmäßigen lassen die Oper geeignet erscheinen, einem neu zu findenden Operntyp Direktiven mitzugeben. — Die Aufführung gereichte der Hallschen Bühne zu hoher Ehre. Es war nichts versäumt, die Oper nach jeder Richtung hin würdig herauszubringen. Generalmusikdirektor Erich Band hatte die Leitung und hob vor allem die weiche Lyrik und Poesie der Märchenmusik hervor. Prof. Paul Thiersch, der bekannte Inszenator der Göttinger Händel-Festspiele, hatte die Dekoration und die Kostüme mit lebhaftem Farbensinn und auserlesenem Geschmack entworfen. In den Hauptrollen zeichneten sich aus: Hilde Voß (Schwanenweiß), Christian Andersen (Prinz), Henriette Böhmer (Stiefmutter), Ewald Böhmer (König) und Fritz Kertzmann (Herzog). Die Aufführung gestaltete sich für den anwesenden Komponisten zu einem Siege auf der ganzen Linie.

Paul Klanert.

*

Hamburg. In der Oper fehlen Wagnisse hinsichtlich des musikalischen Bekenntnisses im bisherigen Spieljahr völlig. Dafür waren Vielseitigkeit auf dem Gebiet der Neueinstudierungen und die Beachtung des neben dem „Barbier von Bagdad" fast vergessenen „Cid" zur Cornelius-Feier lobenswert. Die „Intermezzo"-Aufführung stand unter dem starken Bann einer überragenden musikalischen Persönlichkeit: Egon Pollak, den uns Wien zum Glück nicht nimmt. Daß trotz seiner und Werner Wolffs Verdienste (Arlecchino in Vollendung!), trotz hervorragender Einzeldarsteller der Schwerpunkt des musikalischen Lebens zurzeit *nicht* in der Oper mit ihrem recht verbesserungsbedürftigen Chor und ihrem teilweise überanstrengten Orchester zu suchen ist, kann nicht verschwiegen werden. Gastspiele (u. a. Baklanoff im recht annehmbar gebrachten „Boris") beeinflussen den Gang der Dinge naturgemäß wenig. Auf seiten der Konzerte stehen seit der Festmark (die der Oper gerade Schwierigkeiten bringt von Verwaltungs wegen) diesem allem Unternehmungslust und Spürkraft für Wesentliches, Werdendes ganz fühlbar gegenüber, ja, auf einem Gebiete, dem vokalen nämlich, haben wir so etwas wie Erfüllung erlebt. Wir hörten große Chorvereinigungen dreier Nationen: die Donkosaken unter Jaroff, phänomenal geschulte Natursänger mit bis zum B unterhalb der großen Oktave sicher intonierenden Bässen, die Sänger der Römischen Basilika unter Monsignore Casimiri mit einer umfassenden Beherrschung gut getönter Polyphonie und den Berliner Domchor unter Rüdel, der in meisterlicher Behandlung der Einzelstimme besonders zu bewundern war, im Programm aber leider zum Schluß sich dem Zugeständnis näherte. Wir lernten in Schaljapin den verblüffenden Darsteller (der sich allerdings an Schubert nicht vergreifen sollte!), in Battistini einen Geistesfürsten der Stimm- und Sprachbehandlung, in Ada Sari die Verbindung von Kehlwunder und sinngemäßer Liedbegabung kennen. Vor allem aber erlebten wir die singenden Knaben der Lichtwerkschule unter Hermann Schütt: Lösung des vokalen Gegenwartsproblems durch eine Handvoll vorbildlich gezogener Kinderkehlen. Hier ist (ohne System oder Verfügung) etwas entstanden, was um so mehr über den Lokalanlass hinaus Bedeutung erhält, als man in Hamburg, wo nach Jödes Weggang die schwer in zähem Kampfe errungene Beachtung tunlicher Polyphonie dem eingesessenen homophonen Beharrungsvermögen nur zu bald zu weichen begann (die von der Behörde genehmigte Auswahlmusik durch Jöde wird bekämpft und nur teilweise eingeführt!), sich gar nicht der Bedeutung bewußt ist! Erwin Lendvai, der seit kurzem hier ansäßig, arbeitet in verwandtem Sinne mit seinen kleineren Gruppen, Alfred Sittard, der Begründer einer wahrhaften vokalen Bachpflege in Hamburg, krönte Einheimisches dieser Art mit Regers 100. Psalm durch seinen Michaeliskirchenchor. Auf orchestralem Gebiete ist durch Verpflichtung Wilhelm Furtwänglers zu regelmäßigen Konzerten mit den Berliner Philharmonikern zum ersten Male Repräsentatives wie zu Bülows und Nikischs Zeiten wieder sichergestellt. Dr. Muck stellt nach wie vor einen bewundernswerten Maßstab für wortgetreue und zugleich lebensvolle Wiedergabe jeder Stil- und Zeitperiode dar. Eugen Papst wagt, unter Dreingabe persönlichster Kräfte, unentwegt Neues. Daß in seinen bisherigen 15 Abenden eigentlich alles erwähnenswert war, kann heute hier nur mehr festgestellt, nicht bewiesen werden.

Weiss-Mann.

Münster i. Westf. Es weht ein frischer Wind im Theater- und Musikleben Münsters. Die neuen Männer, Dr. Niedecken-Gebhardt, der Intendant, und Rud. Schulz-Dornburg, der Oberleiter der Oper, haben die auf sie gesetzten großen Hoffnungen erfüllt. Sie wissen, was sie wollen und verstehen es, die Flamme lebendig machenden Geistes auch in ihren Mitarbeitern zu entfachen. Der Spielplan ist von erfreulicher Kühnheit — auch in dem, was er nicht bringt. Viel Allerweltserbgut der Oper und Operette wurde zugunsten ernst zu nehmender Werke der Gegenwart und zu Unrecht vergessener der Vergangenheit ausgeschaltet. Selbstverständlich, daß Niedecken und Schulz-Dornburg die Händel-Renaissance auch nach Münster getragen haben. Uebrigens ist man weder einseitig, noch engherzig und gönnt auch dem leichteren Spiel sein Recht. Dem neuen Künstlerischen Tanz wird große Aufmerksamkeit gewidmet. — Bisher ist durchweg ernste und erfolgreiche Arbeit geleistet worden. Das ganze Ensemble, an das ungewöhnliche Anforderungen gestellt werden, ist mit Hingabe bei der Sache; bloße Routine und Konvention sind fast ganz verbannt. Als besonders kräftige Stützen darf ich die Kapellmeister Dr. Friedr. Weißmann und Bruno Vondenhoff, den bekannten Bach-Sänger Georg A. Walter, der als Singemeister eines wichtigen Amtes waltet und einige Rollen der altklassischen Oper: (Sextus im „Cäsar", Tucolus in „Phöbus und Pan") ausgezeichnet singt, sowie den Bewegungsregisseur Kurt Joos (Labanschule) nicht unerwähnt lassen. Dieser, selbst ein hervorragender Tänzer, macht sich neben der Leitung der trefflichen Tanzgruppe (vorwiegend Laban- und Wigmannschule) auch um den Chor und die Solokräfte verdient. Das teilnahmlose Umherstehen und die leere Operngeste sind ziemlich überwunden. In manchen Werken — z. B. Händels Julius Cäsar — gelangen Gesamtbewegungsszenen von überwältigender Schönheit. — Aus dem bisherigen Spielplane seien hervorgehoben: „Julius Cäsar" (Händel), „Die ersten Menschen" (Rudi Stephan Erstaufführung, über die bereits besonders in der N. M.-Ztg. berichtet ist), „Phöbus und Pan" (Bach, wohl zum ersten Male szenisch), „Dorfbarbier" (Schenk, eine lustige, vollendet gute Aufführung), „Rigoletto", „Othello" (Verdi) und „Orpheus in der Unterwelt", der zu Silvester köstlich-übermütig inszeniert neu herauskam, sowie die Tanzsuite von Toch (Uraufführung) „der Tänzer unserer lieben Frau" (Weinrich-Stürmer) und das „Persische Ballett" von Egon Wellesz, das vorher meines Wissens nur in Donaueschingen beim Kammermusikfest 1924 gegeben wurde. Natürlich konnten in anspruchsvollen Werken nicht immer alle Rollen so gut, wie wünschenswert, besetzt werden, aber das ist nicht entscheidend. Dr. Balint, Besitzer eines prachtvollen Baritons, war, vor allem gesanglich, ein trefflicher „Kajim" (erste Menschen), „Jago" und „Rigoletto", Walter Joos ein vornehmritterlicher Cäsar, ein strahlender Apollo (Phöbus und Pan) und ein unwiderstehlicher „lieber Augustin", Franz Olaf Hohnau singt einen guten Othello, Herzog von Mantua, und Josef (im Dorfbarbier), Hans Kämmel, ein bedeutendes Spieltalent und geschmackvoller Sänger, ist ein immer fesselnder Baßbuffo, ausgezeichnet sein Dorfbarbier, der „Mann" im „Höllisch Gold", Pan. Eine Koloratursopranistin von beträchtlicher Stimmkultur ist Ilse Roth, ein gewandter Tenorbuffo Rio Kube, stets zuverlässig und auch menschlich-darstellerisch erfreulich die Altistin Helene Orthmann. Mit Auszeichnung sind ferner die im Cäsar mitwirkenden Gäste zu nennen: Tiny Debüser (Cleopatra), Wissiak-Hannover und Bruno Bergmann-Essen (Ptolemäus, abwechselnd). Georg A. Walter habe ich schon genannt. In den Tanzwerken, besonders im „Persischen Ballett" glänzten neben Kurt Joos, Yvonne Georgi, Sigurd Leeder und Werner Stammer. — Das städt. Orchester ist ein sehr brauchbarer, ausdrucksfähiger Klangkörper, einige Verstärkungen und Verfeinerungen in einigen Streichergruppen und den Holzbläsern sind sehr wünschenswert. Der Besuch des Theaters ist gut. Bezeichnend, daß „Julius Cäsar" geradezu Kassenstück geworden ist. Er ging mehr als ein dutzendmal vor ausverkauftem Hause in Szene, stets mit Jubel aufgenommen. Sonst brachte der Spielplan noch Fidelio (nach der Urleonore) Butterfly, Entführung, Vogelhändler. Ueber den Konzertsaal werde ich demnächst berichten. *Sch.*

*

Nürnberg. (Händels „Rodelinde".) Händels Werk wird besonders bei dem Teil des Publikums die verdiente Begeisterung erwecken, der die im Vollgenuß des edlen Händelschen Melos stehende geschlossene Arienform nicht als störend empfindet. Neben der Abgeklärtheit der melodischen Tonsprache muß vor allem die dramatische Kraft dieser Oper zur Hochachtung vor der Größe Händels zwingen, und die Berechtigung der Wiedererweckung seiner Opernwerke anerkennen lassen, wenn alle Bedingungen zu einer vollendeten Aufführung erfüllt sind. Die Nürnberger Aufführung erschöpfte diese Voraussetzungen nur zum Teil. Besonders erfreulich war die Orchesterleistung. Kapellmeister Schmidt gestaltete den orchestralen Teil mit feinem Stilgefühl und Sorgsamkeit in der Verteilung von Licht und Schatten. Mit den Zeitmaßen, die vielfach reichlich gedehnt waren, konnte ich mich allerdings nicht durchweg befreunden. Unter den Sängern standen Karl Kamann (Bertarich) und Adolf Harbich (Garribald) in Darstellung und Gesang voran. Rolf Becker (Grimwald) blieb im Spiel manches schuldig, erfreute dafür aber durch die volle Ausnutzung seines modulationsfähigen Tenors. Die Titelrolle war bedauerlicherweise nicht angemessen besetzt; auch die Vertreter der kleineren Rollen konnten sich in den Händelschen Stil nicht genügend einleben. Ganz besondere Anerkennung verdient dagegen die Inszenierung durch Otto Kraus, der in Zusammenstellung der Farben und szenischer Gestaltung Bilder schuf, welche die Erhabenheit des Kunstwerks Händels mit starker Ueberzeugungskraft widerspiegelten. *Erich Rhode.*

*

Osnabrück. Wir haben in Otto Volkmann einen vortrefflichen Musikdirektor erhalten, das bewies gleich das erste Konzert. Brahms' Vierte zeigte Volkmann als überlegenen Könner und interessanten Gestalter. Emmi Leisner sang Strauß-Lieder, die ihre Wirkung nicht verfehlten; Raatz-Brockmann sang die Kindertotenlieder ergreifend schön und Volkmann bot uns die Musik für großes Orchester von Rudi Stephan, ein interessantes Werk. Mit Wesdehlen am Klavier gab uns Volkmann Mozart in vollendeter Form und ein andermal beglückt uns Prof. Kulenkampff-Post mit der herrlichen Gesangsszene von Spohr und dem nicht allzuhoch zu wertenden Violinkonzert von Busoni. Anschließend dirigierte Musikdirektor Volkmann die Fünfte von Tschaikowsky mit hinreißendem Temperament. Als bedeutendes Ereignis feierte Osnabrück ein Musikfest mit Beethovens Neunter und Bruckners Tedeum, die von Volkmann zu starkem Erlebnis gesteigert wurden. Die Havemänner spielten am zweiten Tag Verklärte Nacht von Schönberg, ein musikalisch schönes und fesselndes Quintett von Philipp Jarnach und das Quintett von Schubert. Am dritten Tag endlich wurde uns neben a cappella-Chören und Liedern am Klavier die Weihe der Nacht von Reger, die Altrhapsodie von Brahms und die bedeutungslose Frische Fahrt von Karl Hasse zuteil; als Solisten weilten Frau Ravoth (Hamburg), Agnes Leydhäcker (Berlin), Antoni Cohmann (Frankfurt) und Albert Fischer (Berlin) bei uns. In Volkssymphoniekonzerten sang Käte Gebel (Magdeburg) Haydn und Mozart mit guter Kultur und unser Otto Hagel spielte mit fertigem Können und rhythmischem Schwung das Violinkonzert von Bruch. Alfred Lucke, ein zukunftsreicher Cellist, bescherte uns u. a. die Cellosonate von Strauß, Hedwig Rhode sang Lieder von Othmar Schoeck und das Osnabrücker Trio bot an bedeutenden Leistungen je einen Beethoven-, Schumann- und einen russischen Abend. Außerdem dirigierte Rudolf Prenzler Lortzings Oratorium „Christi Himmelfahrt" und bewies damit die Lebensfähigkeit des vergessenen Werkes. An einem eigenen Abend spielte Menge alte Meister mit feinem Schliff. *H. P. P.*

*

Zürich. In einem Kammerabend der Tonhalle-Gesellschaft kamen Othmar Schoecks „Gaselen" zur Erstaufführung. Das Bittere, welches hinter dem Humor der Gottfried Kellerschen Gedichte sich versteckt, rückt Sch. in das grelle Licht eigener Erfahrung: ein packendes Bild, in welchem jede Linie sitzt! Zeitgenössische Anregungen werden verwertet, aber ein dämonischer Rhythmus schmiedet sie zu Neuem um. Das Seltsame der Begleitung (vier Blasinstrumente, Schlagzeug und Klavier) ist nirgends Selbstzweck, steht überall im Dienst des Ausdrucks eines ganz besondern seelischen Erlebens. Die Direktion (V. Andreae) hatte den nachahmenswerten Einfall, das ganze Werk (von F. Loeffel ausgezeichnet gesungen) zweimal vortragen zu lassen. — Am gleichen Abend kamen acht Stücke für Kammerorchester, genannt „Marienleben", von dem jugendlichen Komponisten Paul Müller zur Erstaufführung. Es sind ehrliche, sauber gearbeitete, ein wenig einförmig leidvolle Tonbilder, denen nur eben das Marienhafte fehlt. *Anna Roner.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Basel. Im Symphoniekonzert des Allgemeinen Musikvereins gelangte von Arthur Honegger das „mouvement symphonique" Pacific 231 zur Aufführung. Zu diesen wahnwitzig tollen, lediglich vom Rhythmus einer Schnellzugslokomotive beherrschten Explosionen wird schwerlich eine Brücke des Verstehens hinüberführen. Hier wurde ein außermusikalischer Gegenstand mit den Mitteln der Musik zu illustrieren versucht. Mit technischem

Raffinement erreichte der Komponist eine solche täuschende Nachahmung der Geräusche, gelang ihm das Schnaufen, Stampfen, Quietschen, Stoßen, Heulen so naturalistisch, daß man sich instinktiv umwandte, um nicht in den Luftzug der Lokomotive zu geraten. *Friedrich W. Herzog.*

*

Chemnitz. Im großen Saal des Kaufmännischen Vereinshauses fand eine eindrucksvolle Bruckner-Feier statt. Das Philharmonische Orchester brachte unter Leitung Thiemanns die C dur-Symphonie des Meisters zu eindringlicher Wirkung. Hierauf trug Adrian Rappoldi Beethovens erhabenes Violinkonzert mit glänzendem Erfolge vor. Das Publikum, das den weiten Saal bis auf den letzten Platz füllte, bereitete dem Künstler stürmische Ovationen.

*

Lauscha (Thür. Wald). Der Musikverein I brachte hier die Symphonie F dur von H. Goetz, dem leider zu früh Verstorbenen, zu wohlgelungener Aufführung. Vorher erklang die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck und Mozarts A dur-Violinkonzert, gespielt von Arno Leipold-Scheck. — Das Konzert bedeutete einen Höhepunkt in der Reihe der dieswinterlichen Veranstaltungen. *Br. Wamsler.*

*

Ulm a. D. Der Konzertbund Ulm-Oberschwaben, welcher eine im Konzertleben des Oberlandes unentbehrliche Einrichtung geworden ist und an erster Stelle steht, veranstaltete im vergangenen Vierteljahr Oktober bis Dezember 1924 folgende Konzerte: 1. einen Lieder- und Duettabend des Sängerpaares Erb-Ivogün; 2. einen Kammermusikabend, in welchem das Amar-Quartett Gelegenheit nahm, in Werke neuer Komponisten einzuführen; 3. Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele", durchgeführt von den Solisten Anna Erler-Schnaudt, Irma Donle-Gorter, Martin Wilhelm und Willy Bauer (München), dem Verein für klassische Kirchenmusik und dem durch Liebhabermusiker verstärkten Stadttheaterorchester unter Leitung des städt. Musikdirektors Fritz Hayn; 4. einen Symphonieabend (Beethovens Konzert D dur, Bachs Suite Nr. 3, Brahms' Konzert D dur) zusammen mit dem hervorragenden Berliner Geiger Prof. Havemann.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik. 2. Bd., 2. Halbbd. Verlag Cotta, Stuttgart und Berlin.

Von Tausenden mit Ungeduld erwartet, in Anbetracht der in ihm niedergelegten Arbeit dennoch erstaunlich zeitig erschien gegen Ende August 1924 der Abschlußband von H. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik". Mehr als jedes der beiden voraufgegangenen Bücher ist dieses ein Bekenntniswerk. Hieß es doch, zu brennenden Zeitnöten der deutschen Musik Stellung zu nehmen und einen Weg aufzuzeigen, der geeignet erscheint, aus diesen Nöten herauszuführen. Starker, lebendiger Gegenwartssinn und ebenso gearteter Zukunftsglaube durchpulst diesen Schlußband: der deutschen musikalischen und musizierenden *Jugend* gilt Prof. Mosers besondere Liebe. Sie wiederum täte gut daran, sich diesen warmherzigen Freund und Förderer ihrer — und unser aller Sache — zu ihrem *besonderen* wissenschaftlichen und künstlerischen Berater und Führer zu erwählen. Aber auch dem Alter, das sich jung erhalten hat, wird der Grundton, auf den Moser seine Arbeit gerade an den „kritischen" Stellen abgestimmt hat, in der Seele wohltun: „Ich will dermaleinst meinen Enkeln lieber als ein ehrlicher Esel denn als ein diplomatischer Feigling gelten" (Vorwort S. VI). Nun, Feindschaft genug wird sich der Verfasser in gewissen Kreisen durch seine Ehrlichkeit zuziehen; desto mehr Hochschätzung aber auch bei allen denen, die für die Erhaltung und Weiterbildung der *deutschen* Musik *allein* in Betracht kommen. In der Vorrede begründet Prof. Moser ausführlich, weshalb er in diesem Bande die Einteilung nach den beherrschenden Persönlichkeiten Beethoven und Wagner und, für die letzten 25 Jahre, einfach unter der Ueberschrift „Die Gegenwart" getroffen hat. Meines Erachtens ist diese Stoffgruppierung tatsächlich die natürlichste, da sie dem wirklichen Vorwalten des Geistes bezw. der Tonsprache Beethovens bis 1850 und ungefähr von da ab bis 1900 demjenigen Wagners gerecht wird: das Zeitalter des Individualismus im Banne zweier *Genies.* Der Schwierigkeit, in die Wagner-Zeit hinein Brahms richtig einzuordnen, ist Moser ebenfalls sehr natürlich begegnet, indem er das Bestehen einer großen „konservativen" Gruppe in der Wagner-Zeit einfach als eine geschichtliche Begebenheit hinnimmt, deren enge Wechselbeziehungen zu dem Kreise der „Fortschrittler" um Liszt und Wagner überdies gar keine frühere Behandlung zuließ. — Mit welcher Eindringlichkeit die „Gegenwart" betrachtet wurde, geht schon allein daraus hervor, daß ihr annähernd 200 Seiten eingeräumt wurden. Meines Wissens zum ersten Male in einem *Geschichts*werke über deutsche Musik stellt Prof. Moser die „Gliederung des deutschen Musiklebens" in organischem Zusammenhang mit dem Leben der Zeit und mit höchst beachtlichen Winken für die Zukunft dar. Was er dabei an Kritik der Zeit und des Zeitgeistes gibt, gehört mit zum Wertvollsten des ganzen Buches. — Im übrigen schlägt er insofern einen wenig begangenen Weg ein, als er dem deutschen *Mittel- und Kleinmeister* eine Liebe und Gerechtigkeit widerfahren läßt, die, so notwendig sie auch immer schon gewesen wäre, dennoch selten oder nie in diesem Maße geübt wurde. Spohr, Marschner, Götz, Löwe, Franz, v. Herzogenberg, A. Mendelssohn, Rich. Wetz u. v. a. treten auf einmal in ein für unsere Musikkultur recht bedeutendes Licht. Joachim als Schaffender kommt meines Erachtens zu günstig ab; die Beurteilung Max Regers wird manchen aufhorchen lassen. Doch glaube ich, daß sie die Zukunft für sich hat. — Es ist natürlich unmöglich, den gewaltigen Stoff hier irgendwie erschöpfend zu besprechen. Jedenfalls hat der Verfasser auch in diesem Bande wieder nicht versäumt, seine Darstellung durch eine Fülle von Anmerkungen zu bereichern und zu vertiefen, damit sowohl wissenschaftliche Genauigkeit als auch erstaunliche Belesenheit bekundend. — Hoffentlich erkennt die deutsche Musikwelt recht bald und recht weitgreifend, was sie an der nun vollendet vorliegenden „Geschichte der deutschen Musik" Mosers besitzt und handelt danach. *R. Zimmermann.*

*

Walther Nohl: Beethovens Konversationshefte. Erster Halbband. Allgemeine Verlagsanstalt München. 1924.

Walther Nohl ist damit beschäftigt, sämtliche auf der Berliner Staatsbibliothek liegenden Konversationshefte Beethovens zu veröffentlichen. Es sind insgesamt 137 Hefte, die in 3 Bänden herausgegeben werden sollen; der erste Band wird die Jahre 1819—1822 umfassen, der zweite die Jahre 1823 und 1824, der dritte die Jahre 1825—1827. Erschienen ist bis jetzt nur der erste Halbband. Er bringt 8 Hefte aus der Zeit von 1819—1820. Auf die Frage, ob eine Gesamtpublikation der Konversationshefte notwendig ist, sind bisher sehr verschiedene Antworten gegeben worden. Wer wie Fr. Kerst in den „Erinnerungen an Beethoven" nur an einen populären Leserkreis denkt, mag schreiben: „Eine Gesamtausgabe ist ein Unding, da vieles in den Heften von geringem Interesse und unverständlich ist" (II. 255). Die wissenschaftliche Forschung wird diesem Urteil nie zustimmen können. Sie hat bereits aus den Teilpublikationen eines Schindler, Thayer, Ludwig Nohl, Kalischer, Frimmel, Volkmann u. a. erkannt, wie viel verborgene Quellenwerte in diesen Konversationsheften schlummern. Ein Einzelner kann hier bei einer Teilpublikation für sich nicht in Anspruch nehmen, daß seine Auswahl ein für allemal den Weizen von der Spreu gesondert habe. Und was dem einen unverständlich erscheint, das braucht nicht jedem unverständlich zu bleiben. Darum sammelt man am besten den Weizen mit der vermeintlichen Spreu in eine Scheune. So dient man in diesem Fall der Wissenschaft am besten. Dazu kommt noch ein anderer Gesichtspunkt: die flüchtige Bleistiftschrift der Hefte verwischt sich mit der Zeit immer mehr. Bereits heute ist die Entzifferung mancher Stellen ungeheuer schwierig. Wir müssen also schon im Interesse der Quellenerhaltung die Gesamtveröffentlichung dankbar begrüßen. Die enormen Schwierigkeiten der Entzifferung entschuldigen es, daß im Haupttext des vorliegenden ersten Halbbandes manche Ungereimtheiten stehen geblieben sind. Glücklicherweise war aber der Herausgeber noch in der Lage, im Anhang einen großen Teil selbst zu berichtigen. Trotzdem ist auch noch jetzt einiges zweifelhaft, z. B. wer notiert von S. 133—136? Stammt dies alles von Beethoven selbst oder wechselt hier die Schrift? S. 379 3. Zeile: „das wird für meine Töchter ein Jubel sein" kann Beethoven doch kaum geschrieben haben. Solche Stellen lassen sich wohl leicht klären; sie gehören, wie ich vermute, nicht zu denen, die ihrem Sinn nach auch dem kritischsten Herausgeber unverständlich bleiben können. W. Nohl eröffnet seine Ausgabe mit einer ca. 60 Seiten langen Lebensbeschreibung Beethovens. Ich sehe den Zweck dieser Einführung, die auf den weitesten und in der Biographie Beethovens unerfahrensten Leserkreis berechnet ist, nicht recht ein. Eine Gesamtausgabe der Konversationshefte kann nie populär werden. Sie wird nur denjenigen etwas sagen, die mit Beethovens Biographie bis ins kleinste Detail hinein vertraut sind; diese detaillierte Kenntnis kann durch Nohls Einführung nicht vermittelt werden. Der Herausgeber hätte sich vielleicht darauf beschränken können, die Entstehungsgeschichte der Konversationshefte zu geben. Dagegen werden die

Anmerkungen zu neu auftretenden Personennamen im Haupttext auch dem sachkundigsten Leser als kurze Memoranda willkommen sein. Schon beim Studium dieses ersten Halbbandes wird man Gespräche finden, an denen die bisherige Forschung vorbeigegangen ist; ich meine, bestimmte Konversationen, die Karl Bernard und Blöchlinger mit Beethoven führten und die in Verbindung mit gewissen brieflichen Aeußerungen die Stellung Beethovens zur Religion und Politik von einer neuen Seite aus beleuchten können. Man erfährt hier wiederum eklatant, wie notwendig und unschätzbar wertvoll eine Gesamtausgabe der Konversationshefte ist. Mit Spannung werden die folgenden Bände erwartet. Hoffentlich erscheinen sie in nicht allzu langen Zeitabständen. Großes Lob verdient auch die Ausstattung des vorliegenden Bandes. *A. Schmitz.*

Musikalien

Karl Flesch: Die Kunst des Violinspiels. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Fleschs „Kunst des Violinspiels" ist keine Violinschule im landläufigen Sinn und keine bloß wissenschaftliche Abhandlung, es ist eine Enzyklopädie der Geigenkunst, ein alles umfassendes Nachschlagewerk in guten und bösen Geigertagen, ein Arzneischatz für die verzweifelten Fälle, den kein Lehrer missen sollte. Wenn man das Werk mit der gebotenen Gründlichkeit durchnimmt, staunt man über die Fülle von Licht, die der Autor über alle technischen Teilprobleme zu breiten versteht. Da heißt es nicht nur: „So soll es gemacht werden!" Nein, überall werden die Fehlermöglichkeiten ebenso erschöpfend behandelt, wie die dem Einzelfall angepaßten Gegenmittel. Was die Durchnahme dieser außergewöhnlichen Arbeit überdies zur Freude macht, ist die geschickte, oft spannende Schreibweise, welche Allgemeinverständlichkeit anstrebt und durchaus erreicht. Dabei nimmt es besonders ein, daß ein grundgütiger menschlicher Ton, ein sichtbares Nützen- und Helfenwollen, wie es Flesch auch im Vorwort zu seinen Urstudien zum glaubwürdigen Ausdruck bringt, das neue Werk durchzieht. Bildet auf dieser Grundlage schon der erste, allgemeinen technischen Faktoren gewidmete Teil eine wertvolle Bereicherung der pädagogischen Literatur, so ist der zweite, die angewandte Technik behandelnde Teil womöglich noch bedeutungsvoller. Wurde vorher wertiges Baumaterial herbeigeschafft, sorgsam behauen und zugeschliffen, hier wird der Dom errichtet, ein Meisterwerk an sich und dennoch nur dazu bestimmt, den Altar echten Musikerlebens weihevoll zu umgeben, seinen Strahlungen Mittler zu sein. Eingangs äußert sich der Autor in erfreulicher Breite zum Begriffe „Ueben". Nirgends ist die berufliche Anerkennung, mithin die Existenz dermaßen abhängig vom täglich erfüllten Arbeitspensum, wie beim Instrumentalisten und besonders beim Geiger. Ob Orchesterspieler, ob Solist, ob Schüler oder Meister, es ist des Arbeitens kein Ende, soll der technische Besitz nicht verfallen oder soll er gar vergrößert werden. Schließlich und endlich ist aber zweckmäßiges Ueben ein Zeitproblem, das wenige in nutzbringendem Sinn zu lösen vermögen. Fleschs starker Geist scheint sich gerade mit dieser Frage, die in gewissem Sinne auch eine soziale ist, sehr beschäftigt zu haben. So wie er in seinen Urstudien in unübertrefflicher Weise ein Arbeitsminimum dargestellt hat, gibt er in seinem letzten Werke eine klare, auch die Nervenhygiene berücksichtigende Anweisung, wie unter Zugrundelegung einer vierstündigen Uebungszeit das Studium der allgemeinen Technik, das Erlernen technischer Details des Repertoires und das eigentliche Musikmachen in ein günstiges Zeitverhältnis zu bringen sind. Den Höhepunkt des Werkes, welchem sich noch eine kurze, aber interessante Betrachtung über das musikalische Gedächtnis anschließt, bildet unseres Erachtens nach das, dem *Fingersatz* mit seinen vielfachen Auswirkungen im Sinne technischer Zweckmäßigkeit und als Ausdrucksmittel gewidmete Kapitel. Wir könnten uns wahrlich keinen ernsten, selbstkritischen Geiger denken, welcher vor einer solchen souveränen Beherrschung der gesamten Konzert- und Kammermusikliteratur, vor solchen feinfühlig-musikalischen Erwägungen nicht klein und demütig würde. Es bliebe eines zu sagen: Fleschs „Kunst des Violinspiels" ist keinem reformatorischen Werke gleichzuhalten. Es ist die ausführlichste Form einer analytischen Darlegung jenes Geigenspiels, wie es in letzter solistischer Höhe von Flesch geübt und an einigen berühmten Zeitgenossen von ihm beobachtet wurde. In dieser „splendid isolation" liegt aber, unserer Ansicht nach, der einzige Fehler einer ansonsten kaum zu überschätzenden Arbeit, denn es erscheint doch nicht angängig, in einer derart groß angelegten Fassung jene Reformbestrebungen mit Stillschweigen zu übergehen, welche von Waßmann bis Siegfried Eberhardt reichen und zu welchen auch ein Flesch irgendwie Stellung genommen haben muß. Möglich, daß er gegenüber dem Allzuneuen abwartend sich verhält, möglich auch, daß er Kollegen schonen will, deren Anschauungen er nicht zu teilen vermag, immerhin wird Flesch gerade die Wißbegierigen, diejenigen damit enttäuschen, welche sich in den aktuell gewordenen Fragen neuester pädagogischer Bestrebungen gerne das Urteil eines durchaus „Maßgebenden" geholt hätten. Was aber soll man dazu sagen, wenn sich jemand findet, der die Riesenarbeit, als irrigen Voraussetzungen entstammend, von Grund aus bemängelt und Flesch anklagt, eine unnatürliche Technik zur Norm erheben zu wollen. Flesch und S. Eberhardt werden einander gegenübergestellt, der eine als typischer Vertreter einer geistig-logischen Richtung, der andere als Pfadfinder intuitiven Bewegungseinfühlens. Gedient ist keinem damit, geschadet der in kritischen Fragen gebotenen Sachlichkeit. Wie sich Flesch das Erlernen vorstellt, sagt er so lapidar und richtig im Kapitel über das Ueben, daß der Versuch sonderbar erscheinen muß, ihm geradezu entgegengesetzte Ansichten zu unterschieben. Unsere Absage gegenüber einer solchen Kritik muß aber zu einer absoluten werden, wenn man zu lesen gezwungen ist, daß ein Fingersatz, welcher dem feinsten Verständnis für harmonische Stimmführung entspringt und welchen außer Flesch Arnold Rosé, Brahm-Eldering und noch etliche andere stark musikalische Geiger anwenden, geringschätzig auf eine krankhafte Scheu vor Benützung des vierten Fingers zurückgeführt wird. Nein und tausendmal nein, Flesch ist kein Nurlogiker, kein Mechanist, kein Vertreter einer Richtung, welche dem Taylorsystem zuzuzählen ist, sondern ein „Seltener" am Podium wie auch im Lehrsaal, den zu besitzen wir arm gewordenen Deutschen bedingungslos stolz sein müssen. An solchen geht das Abendland nicht unter, wohl aber an jenen, welche den Großen die schuldige Ehrfurcht versagen. *H. Seling.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Der *Verein der Freunde der Wartburg* in Eisenach (Rathaus) wird im Mai in Eisenach ein *Mozart-Fest* veranstalten. Es beginnt Freitag, 8. Mai, mit der Aufführung von Mozarts Requiem in der Georgenkirche; am Samstag, 9. Mai, wird im Stadttheater Figaros Hochzeit durch das Deutsche Nationaltheater in Weimar gegeben. Sonntag, 10. Mai, ist die Mitgliederversammlung, bei der Fr. Lienhard einen Vortrag hält und Mozartische Kammermusik gespielt wird. Nachmittags wird im Bankettsaal der Wartburg das Weimarer Orchester ein Symphoniekonzert mit Werken Mozarts ausführen.

— Der *Sängerbund der Sudetendeutschen* begeht in der Zeit vom 4.—7. Juli d. J. in der Elbestadt *Aussig* sein erstes Bundesfest, bei welchem Anlasse der Berliner Lehrergesangverein in einem eigenen Konzert mitwirken wird.

— Prof. Dr. *Hans Joachim Moser* von der Universität Halle wird Mitte März vor seiner Uebersiedlung nach Heidelberg auf Einladung der katalanischen Gesellschaft „Amics de musica" in Barcelona in italienischer Sprache einen Vortrag über „Das deutsche Lied von Schubert bis Brahms" halten, der auch in Madrid wiederholt wird, und auf Veranlassung des deutschen Generalkonsulats für Spanien vor der deutschen Kolonie in Barcelona sechs Liederabende „Von Bach bis zur Gegenwart" veranstalten.

— *Max Strub*, der hervorragende Geiger und Erste Konzertmeister der Dresdener Staatsoper, erhielt einen Ruf an die Staatliche Musikschule zu Weimar. Der Künstler beginnt seine Lehrtätigkeit in Weimar zu Ostern dieses Jahres.

— Der Pianist *Julius Dahlke* (Berlin) ist als Lehrer an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen worden.

— Der Pianist Erwin Schulhoff, der Geiger St. Novák und der Cellist Maurits Frank in *Prag* haben sich zu einem Trio-Ensemble vereinigt.

— Die *Triovereinigung* Graf H. v. Wesdehlen, Max Menge, Fritz Deinhard (Osnabrück) hatte mit der Aufführung von Juons op. 39 und Rachmaninoffs op. 9 neue Erfolge. Die nächsten Programme zeigen die Namen Paul Graener, Josef Marx, Maurice Ravel und Gabriel Pierné.

— Kapellmeister *August Herchet* in M. Gladbach brachte mit seinem Ev. Kirchenchor zeitgenössische Weihnachtsmusik von Karg-Elert, W. von Baußnern (Christmotette), Max Reger, Walter Courvoisier und R. von Mojsisovics (Weihnachtskantilene op. 45 b) zur Aufführung.

— Der Magdeburger Lehrergesangverein hat kürzlich unter der Leitung seines Dirigenten *Martin Jansen* eine deutsche Singmesse von Josef Haas für gemischten Chor a cappella mit großem Erfolge zur Aufführung gebracht.

— In *Moskau* führte der Deutsche Gesangverein Mendelssohns „Elias“ auf. Als nächstes Chorwerk sind die „Jahreszeiten“ geplant.

— *Arthur Piechler*, der Komponist des feinsinnigen Singspieles „Serenade“, ist nach Augsburg als Domorganist und Lehrer an der Städt. Musikschule berufen worden.

— Auf dem Musikfest in Prag vom 15.—19. Mai gelangt *Rudolf Karels* symphonische Dichtung „Dämon“ (Verlag Simrock) zur Aufführung.

— *Rudolf Schmidt*, der bekannte Berliner Pianist und Lehrer am Sternschen Konservatorium, brachte vor kurzem an einem seiner vier Konzertabende in Athen Brahms' d moll-Konzert zur Erstaufführung in Griechenland. Der ungewöhnliche Erfolg war Anlaß, den jungen Künstler zu einer Konzertreise für das nächste Jahr nach Athen und Aegypten zu verpflichten.

— Der Männerchor „Vorwärts“ des Münchner Tonsetzers *Karl Wendl* ist anläßlich eines öffentlichen Wettbewerbes zur Erlangung guter Chorwerke von dem Deutschen Arbeiter-Sängerbund in Berlin preisgekrönt worden.

— *Else Blank*, Opernsoubrette und jugendliche Sängerin am Neuen Stadttheater in Nürnberg, wurde für 1925—1927 als Erste Opernsoubrette an das Landestheater nach Karlsruhe verpflichtet.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— In *Rostock* fand die Erstaufführung von Graeners Oper „Schirin und Gertraude“ (Dichtung von Ernst Hardt) unter Leitung von Karl Reise und Paul Weißleder (mit Charlotte Böcker, Betti Küper und Alfred Fischer in den Hauptrollen) eine von Akt zu Akt sich steigernde warme Aufnahme.

— Am Sonntag, den 15. Februar, fand im Stadttheater Augsburg unter der persönlichen Leitung des Komponisten die süddeutsche Erstaufführung der komischen Oper „Das verfemte Lachen“ von Fritz Cortolezis statt.

— *Max Kowalski* hat zu einem von Adam Kuckoff und Mie Paulum verfaßten Märchenspiel die Musik geschrieben. Das Werk ist im Kölner Opernhaus zur Uraufführung gelangt.

— Das Nationaltheater Weimar wird *Hubert Patackys* Oper „Traumliebe“ zur Uraufführung bringen.

— *Clemens v. Franckensteins* Oper „Li Tai Pe“, die vor einigen Jahren in Hamburg ihre sehr erfolgreiche Uraufführung erlebte, wird von der Bayerischen Staatsoper für April zu ihrer ersten Münchner Aufführung vorbereitet.

— Das Landestheater in *Karlsruhe* hat die romantische Oper „Der Jungbrunnen“ von Bernhard Schuster zur Uraufführung erworben. Das Werk wird im Herbst 1925 von dem neu ernannten Generalmusikdirektor Wagner einstudiert werden.

Konzertwerke

— In *Dessau* hat Franz v. Hoesslin Ernst Kreneks neues Violinkonzert op. 29 zur Uraufführung gebracht. Alma Moodie, der das Werk gewidmet ist, hatte damit einen großen Erfolg. Im gleichen Konzert kam ein neues Werk von Wilhelm Kempff, ein „Divertimento“ in E dur in vier Sätzen für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Tamtam und Streicher, vornehm gerichtete und fein empfundene Musik, ebenfalls zur Uraufführung. Als Erstaufführung standen Paul Hindemiths „Nusch-Nuschi-Tänze“ und Walter Braunfels' „Ammenuhr“ auf dem Programm.

— *Ewald Siegerts* vor 12 Jahren geschriebene pathetische Symphonie in c moll erlebte durch die städt. Kapelle in *Chemnitz* unter des Komponisten Leitung ihre Uraufführung. Das gedankenreiche, von dramatischem Geiste durchwehte Werk zeigt seines Schöpfers reiche Beherrschung des Orchesters, dem er neuartige Klänge entlockt. Der Orgelpart lag in den Händen Willi Starks, der vor der Symphonie seinen Prolog mit Passacaglia op. 10 spielte. *W. R.*

— In *Breslau* gelangte eine Symphonie in d moll für großes Orchester und Orgel von *Gerhard v. Keußler* unter der Leitung des Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung.

— *Johannes Günthers* Erstes Klavierkonzert wird am 4. März dieses Jahres in Köln in der Gesellschaft für neue Musik seine Uraufführung erfahren. Der jetzt 23jährige Komponist war Schüler von Paul Graener.

— In *Eichstätt* ist das Chorwerk „Abendlied“ für Sopransolo, gemischten Chor und Kammerorchester (Text von Matthias Claudius) von Hans Lang, einem Schüler von Josef Haas, mit großem Erfolg zur Uraufführung gekommen.

— Im letzten Symphoniekonzert in *Augsburg* fand eine erfolgreiche Uraufführung einer Konzert-Ouvertüre des Augsburger Komponisten *Otto Hollenberg* statt. *L. U.*

GEDENKTAGE

— Der Berliner Komponist und Musikschriftsteller Dr. *Paul Ertel* vollendete am 22. Januar seinen 60. Geburtstag. Der Tag gab Anlaß, den bescheidenen Künstler des öfteren zu feiern. Mit gutem Fug und Recht. Denn wenn auch Ertels Schaffen nicht das eines Bahnbrechers genannt werden kann, so wird man seinem stillen, unentwegten Wirken doch stets gern Beachtung und Anerkennung zollen. Die nahe Berührung mit dem Kreise um Liszt und Wagner bestimmt in gewisser Weise seine Eigenart, doch nicht in dem Sinne, daß man in Ertel einen Nachfahren jener Großen erblicken dürfte. Sein beweglicher Geist hat sich dem Fortschritt nicht verschlossen, und wenn man an seine „Schweizer Suite“, an sein Streichquartett „Hebraikon“, an seine Lieder, an seine symphonischen Dichtungen für großes Orchester denkt und einiges hiervon dieser Tage hörte, so freut man sich der klaren thematischen Gedanken und ihrer stets besonderen Formung. Wie sicher Ertel das Formale beherrscht, zeigt seine Orgelkomposition. Ein eigenes Geschick will es, daß seine längst vollendete Oper „Die heilige Agathe“ durch Aufführungen von Bruchstücken in Konzerten zu Gehör gebracht wurde. Wünschen wir dem Komponisten, daß dies äußere Ereignis des vollendeten 60. Geburtstages Anlaß werde, das Bühnenwerk nun auch einmal in einer geschlossenen, vollständigen Aufführung zu sehen und zu hören. *L. Band.*

— Prof. *Bertrand Roth*, der um das Dresdner Musikleben hochverdiente Pianist und Tonkünstler, beging am 12. Februar den 70. Geburtstag. In Degersheim (St. Gallen) geboren, verlebte er jedoch die Jugendjahre in Sachsen, und zwar in Plauen i. V. Seine musikalische Ausbildung empfing er am Leipziger Konservatorium bei Jadassohn und Reinicke. Von 1877—80 studierte er bei Franz Liszt in Weimar, der den jungen Pianisten auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest 1879 in die Musikwelt einführte und ihn dann auf seinen Kunstreisen nach Budapest, Rom usw. mitnahm. 1880 ging Roth als Lehrer nach Frankfurt a. M. 1885 berief man den Künstler nach Dresden an das Konservatorium, dem er bis 1890 angehörte. Dann gründete er eine Pianistenschule, die heute noch besteht. Einen richtunggebenden Faktor im musikalischen Dresden bilden die von Roth im eigenen Musiksalon ins Leben gerufenen Morgenfeiern. Hier kamen vor geladenem Publikum insonderheit junge kompositorische Talente zu Gehör, für die sich erste künstlerische Kräfte, voran Roth selbst, einsetzten. Weit über 200 dieser Morgenfeiern haben in den verflossenen 25 Jahren stattgefunden. Neben seiner umfangreichen Tätigkeit hat Roth noch Zeit zu vielseitigem Schaffen gefunden, sodaß der Musikpädagogische Verein kürzlich anläßlich seines 40jährigen Bestehens einen Konzertabend mit Rothschen Kompositionen bestreiten konnte. Als feinsinniger Improvisator am Flügel dürfte der jugendliche Siebziger auch heute noch kaum einen Rivalen haben. *H. Pl.*

TODESNACHRICHTEN

— In Eisenach ist, 73jährig, Dr. *Georg Bornemann* gestorben, der sich um das dortige Musikleben, besonders um die Neue Bach-Gesellschaft und um die Erhaltung des Geburtshauses von Joh. Seb. Bach in Eisenach große Verdienste erworben hat. Auch um das Bach-Museum war er sehr bemüht.

— Am 25. Januar 1925 starb in Dresden *Marie Ramann*, Tonkünstlerin und Musikpädagogin, die Witwe des 1897 verstorbenen Komponisten Bruno Ramann. In Düren am 25. Januar 1839 geboren, wurde ihr musikalisches Talent von früh auf gepflegt und herangebildet. In Weimar fand sie durch Freunde Zugang zum Liszt-Kreis. Nach zweijährigem Klavier-Studium bei Bülow in Berlin ging sie nach London, um bei Manuel Garcia ihr Gesangsstudium zu beenden. Dort verkehrte sie im gastlichen Hause Freiligraths und wirkte in dessen musikalischen Abenden im Verein mit Stephen Heller, Charles Hallié und Joachim mit. In London nahm sie auch ihre Tätigkeit als Klavierspielerin und Musiklehrerin auf, die sie bis in ihr hohes Alter ausübte. Von London kam sie nach Dresden, um eine überaus glückliche Ehe einzugehen und sich hier im Verein mit ihrem Gatten einen weiteren Wirkungskreis zu gründen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Die ganz gegensätzliche Art der beiden Stücke unserer Beilage läßt interessante Einblicke ins Problem der Liedkomposition zu. Auf der einen Seite das gewissermaßen in strengem Stil geschriebene Lied *Franz Balluffs*, der als Lehrer in Rottweil a. N. wirkt, auf der anderen Seite der Versuch *Walter Bertens*, eines jungen, in Köln lebenden Musikers, unabhängig vom „Klavierlied“ doch Intimes in lyrischer Art zu schaffen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 12

Ferdinand Kauer (1751—1831) / Von Dr. Theodor Haas

Ein Künstlerschicksal

Eine alte Wiener Sage vermeldet uns: „Vor vielen Jahren lebten in einer Hütte am Donaustrand ein alter Fischer mit seinem jungen Sohn. Sie brachten ihre Tage stets am Wasser zu und nur im Winter, wenn der Strom zugefroren war, bewohnten sie ihre Hütte, wo sie an ihren Netzen arbeiteten. Einst saßen sie an einem kalten Wintertage am warmen Ofen und der Alte berichtete dem Sohne von Nixen und Geistern, welche in gläsernen Palästen am Grunde der Donau ihr Wesen trieben. Die schönste unter ihnen sei das *Donauweibchen* genannt, welches zuweilen dem Wasser entsteige und sich verkleidet unter die Menschen menge. Der junge Fischer wollte diese Geschichten nicht glauben, sondern lachte über solchen Firlefanz. Aber da wurde es plötzlich helle in der Stube und auf einmal stand ein schönes Mädchen mit Wasserlilien im Haar vor den beiden entsetzten Fischern. Es redete sie an und sagte: ‚Erschreckt nicht. Ich tue euch nichts zuleide. Ich komme, um euch zu warnen. Denn in wenig Tagen wird Tauwetter kommen, die Eisdecke der Donau wird bersten und vernichtend werden sich die Fluten über alle Häuser ergießen. Flieht ins Land hinein, sonst seid ihr verloren.‘ Darauf verschwand es. Die beiden Fischer befolgten seinen Rat und wirklich kam alles so, wie die Erscheinung ihnen vorausgesagt hatte. Als sich das Wasser wieder verlaufen hatte, kehrten die Fischer wohlbehalten in ihre Hütte zurück. Aber der junge Fischer hatte sein Herz an das Mädchen, das niemand anderer als das Donauweibchen gewesen war, verloren. Niemand sah ihn mehr lachen. Friedlos fuhr er in seinem Kahn auf dem Strome umher und sah verträumt und erwartend in die ziehenden Fluten. Und als eine Zeit vergangen war, da trieb eines Tages der leere Kahn ans Ufer. Den Fischer aber und das Donauweibchen hat seither niemand mehr gesehen.“

* * *

Die alte Wiener Sage mußte vorausgeschickt werden, weil sie im Leben des unglücklichen Tonsetzers Ferdinand Kauer eine auffallend beziehungsvolle Rolle spielt.

Ferdinand Kauer wurde am 8. Jänner 1751 in Klein Thaya in Mähren als der Sohn eines Schullehrers geboren. Von seinem Vater zum Studium bestimmt, zeigte er schon frühzeitig musikalische Neigung und Talent. Ein Knabe noch, versah er den Organistendienst bei den Jesuiten. Später ging er als Hofmeister nach Rumburg und als die Zeit der Hochschule anbrach nach Tyrnau, wo er das Studium der Medizin begann. Dieses Studium setzte er bald darauf in Wien fort, wo jedoch die verführerisch musikalische Atmosphäre dieser Stadt ihn von seinem Studium derart ablenkte, daß er sich schließlich ganz der Tonkunst hingab. Er vervollständigte seine musikalische Bildung durch Kontrapunktstudium bei *Heidenreich* und fristete sein Leben durch Klavierunterricht. Sein pädagogisches Talent muß gleich seinen übrigen Talenten ungewöhnlich stark gewesen sein, da wir zahlreiche Studienwerke für die verschiedensten Instrumente von ihm kennen. Trotzdem war sein Leben als Stundenlehrer naturgemäß ein harter, erbitterter Kampf um die Existenz. Über die Jugendzeit Kauers liegt dichtes Dunkel, wie denn überhaupt über sein Leben nur die wichtigsten, allerdings erschütternden Daten zu eruieren waren. War es mir doch bisher nicht einmal möglich, ein Porträt des Künstlers ausfindig zu machen!

Da Kauer zu irgendeiner Zeit seines Lebens in Graz gewirkt hat, so nehme ich an, daß dies in diesem noch wenig aufgehellten Lebensabschnitte Kauers gewesen war.

Sicher ist, daß Kauer im Jahre 1788, also in seinem 37. Lebensjahre eine gefestigte Stellung errang, indem er in das sieben Jahre vorher von Marinelli erbaute Leopoldstädter Theater eintrat, wo er am 22. Februar 1788 mit einer Akademie sein Debüt feierte. Dieses Engagement hing mit dem Plan Marinellis zusammen, seinem Theater eine Singschule anzugliedern, die der Leitung Kauers anvertraut werden sollte.

Das junge Unternehmen Marinellis war unter dem Namen Leopoldstädter Theater rasch zu beispielloser Beliebtheit gelangt. Es bedeutet ein Unikum in der Musik- und Theatergeschichte der Stadt Wien, da es alle Kunstgattungen pflegte. Hier finden wir Singspiele von Gluck, Haydn, Mozart, Salieri, Weber, Gaßmann, Süßmayer neben Oratorien, Kinderballetten, Kasperliaden und Zauberstücken.

Am 20. Oktober 1781 eröffnet, hatte es bald einen derartigen Zulauf, daß das Unternehmen als eine der gelungensten Gründungen im Wiener Musikleben bezeichnet werden kann, und es nahm auch durch mehrere Jahr*zehnte* eine Monopolstellung ein. Seit 1786 wirkte hier auch der um 16 Jahre jüngere Wenzel Müller als Kapellmeister.

Um tüchtige und zugleich billige Kräfte für seine Bühne zu erwerben, unternahm es Marinelli, der ein

idealer Theaterdirektor war, dem Theater eine Singschule anzugliedern. Diese wurde 1789 unter der Leitung Kauers eröffnet, welcher eben kurz vorher hierzu engagiert worden war. Diese Singschule bildete junge Sänger und Sängerinnen, vielfach unentgeltlich, für die Bühne aus, deren Talentvollste Marinelli gleich für sein Theater engagierte. Auch ein tüchtiges Chorpersonal erwarb sich Marinelli auf diese Weise leicht.

Neben seiner Stellung als Direktor der Singschule bekleidete Kauer auch das Amt eines *ersten* Violinisten und fand bald Gelegenheit, sich als Komponist zu betätigen. Kauers Stellung am Leopoldstädter Theater brachte es mit sich, daß alle seine Kompositionen dieser Periode auch daselbst zur Aufführung kamen. Für die Darstellung dieses Lebensabschnittes Kauers wurden die theatralischen Tagebücher Wenzel Müllers benützt, welche im Archiv der Stadt Wien verwahrt werden und an Genauigkeit wenig zu wünschen übrig lassen.

Als erstes wurde eine Kinderoperette „*Der unschuldige Betrug*" am 22. Juni 1790 aufgeführt. Es folgten die Kinderopern „*Bastienne*" (18. August 1790), „*Kaspars Zögling*" (1. Februar 1791) und „*Das Mayfest*" (11. Mai 1791).

Diesen ersten Versuchen folgten rasch die Oper „*Die Serenade*" (4. Juni 1792) und „*Ritter Willibald*" oder: „*Das goldene Gefäß*" (13. Juni 1793).

Die kompositorische Geschicklichkeit Kauers fand ihre Anerkennung seitens des dankbaren Marinelli darin, daß er Kauer 1793 zum Orchesterdirektor avancieren ließ.

Nach diesen Anfängen kam als erster, voller Erfolg die Musik zu Henslers „*Faustrecht in Thüringen*" am 7. April 1796 heraus, die solchen Beifall errang, daß nach damaliger Sitte am 28. Juni 1796 ein zweiter und am 17. Jänner 1797 ein dritter Teil nachfolgte.

Am 25. Juli 1797 ging die komische Oper „*Der Waffenschmied*" in Szene. Der Text ist eine freie Bearbeitung Henslers von Zieglers „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person"; es ist dasselbe Stück, das ca. 50 Jahre später auch Lortzing verwendete.

Kauers Stern stieg nun mit unheimlicher Schnelligkeit dem Zenith entgegen. *Am 11. Dezember 1798* erfolgte als Benefizvorstellung des Theaterdichters Hensler die Erstaufführung der dreiaktigen Oper „*Das Donauweibchen*", welche einen beispiellosen Erfolg der Musik Kauers bedeutete. Bei der Erstaufführung wirkte Wenzel Müllers sechsjähriges Töchterchen Therese mit, und der glückliche Vater schrieb an diesem Tage in sein Tagebuch: „Hat mir meine Tochter Rösi viele Freude gemacht durch ihr Spiel im Donauweibchen als Lilli."

Der Erfolg drückte sich zunächst darin aus, daß man dem begeisterten Publikum sofort (13. Feber 1798) einen „Zweiten Teil" zum Geschenk darbrachte, den ebenfalls Kauer vertonte. Später folgte noch ein „Dritter Teil", den Th. Berling dichtete und der von Bierey (Webers Nachfolger an der Oper in Breslau) in Musik gesetzt wurde. Nach Angabe des Klavierauszuges „in Kauers Manier", worin schon zum Ausdruck kommt, daß Kauer seine eigene Physiognomie, eine deutliche persönliche Note hatte.

Es folgte auch noch ein „Zwischenspiel": Das Nixenreich, das Fr. A. Hiller (der Sohn Joh. A. Hillers) vertonte. Die von Kauer komponierten beiden Teile des „Donauweibchens" machten ihren Siegeszug durch halb Europa und hatten viele Nachahmungen sowie auch wertvolle Anregungen zur Folge. So erschien in Paris ein Ballett „la fille du Danube" von Adam. Auch L. Tieck bearbeitete es im Geiste der romantischen Dichtung.

Die Oper jener Donaunixe, deren Sage an den Anfang dieser Lebensgeschichte gestellt worden ist, bedeutete Kauers größten und nachhaltigsten Erfolg. Wir werden jedoch die Geister der Donau noch in einer sehr tragischen Art in das Leben Kauers eingreifen sehen.

Das Donauweibchen erlebte für damalige Zeiten sehr hohe Aufführungsziffern. 80—100 Aufführungen waren zu jener Zeit, wo man gewohnt war, fast jede Woche eine Novität zu geben, eine ganz seltene Erscheinung. Es erhielt sich aber auch ungewöhnlich lange in den Spielplänen. So wurde es noch 1823 im Theater in der Josefstadt und 1829, also nach 30 Jahren neu inszeniert im Theater an der Wien gegeben, worauf wir noch in sehr traurigem Zusammenhange zurückkommen werden müssen.

Dem zweiten Teile des Donauweibchens folgte am 22. März 1798 die Musik zu „*Der schwarze Ritter oder Der weise Mann*", eine Ritter- und Geistergeschichte vom Schauspieler Schletter.

Um die nächstfolgende Komposition Kauers zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß 1797 die Franzosen unter Napoleon vor Wien erschienen, was zur Folge hatte, daß in Wien Freiwilligenscharen und das sogenannte Aufgebot gesammelt wurden, an welche nach dem Friedensschlusse im Augarten Denkmünzen verteilt wurden. Diese Vorgänge wurden von Kauer für eine musikalische Akademie vertont, welche er am 25. März 1798 im Leopoldstädter Theater unter dem Titel „*Das Aufgebot*" gab. Diese musikalische Malerei mit Blech und viel Klapperinstrumenten (wie ein zeitgenössischer Musikreferent schrieb) ist ungemein typisch für die damaligen sehr beliebten Programm-Musiken. Sie zerfällt in folgende Abteilungen:

1. Die Bedrohung Wiens. — 2. Das Aufgebot. — 3. Entstehung der verschiedenen Korps. — 4. Märsche derselben:

a) Marsch der Universitätsbrigade, b) Marsch des löblichen bürgerlichen Handelsstandes, c) Marsch der akademischen Künstler, d) Marsch des bürgerlichen Schützenkorps, e) Marsch der löblichen sämtlichen

Bürgerschaft, f) Marsch des adeligen ständigen Korps, g) Kriegslied der adeligen und bürgerlichen Kavallerie.

5. Paradierung und Fahnenwache. — 6. Auszug der ganzen Masse. — 7. Aufenthalt auf dem Lande. — 8. Waffenübungen daselbst. — 9. Rückzug der ganzen Masse. — 10. Paradierung und Belobung auf der Glacis. — 11. Austeilung der Medaillen. — 12. Auflösung des ganzen Aufgebotes.

Eine Komposition desselben Genres ist „*Nelsons große Seeschlacht*", welche Kauer noch im selben Jahre (23. Dezember 1798) an der gleichen Bühne in der musikalischen Akademie zur Aufführung brachte. Sie ist für Klavier mit Begleitung von 1 Violine und 1 Cello geschrieben und August, Prinz von England gewidmet. Ihr Inhalt ergibt sich aus folgendem, etwas ironischen Berichte der Leipziger Allg. M.-Z.: „Nach der Introduktion ist dargestellt die vorteilhafte Stellung der französischen Armee bei Abukir. In dem Satze geht alles lustig und in Freude zu und hängt und rollt aufs beste. Aber wartet, ihr vom Übermut auf die Zauberwand dahingeworfenen Notengruppen! Nelson droht Nr. 2 daher. Nelson ruft Nr. 3 sein Schiffsvolk auf, sich vorzubereiten zum Tod oder Sieg! Was natürlicher, als daß Nr. 4 die kleineren Schiffe vom ersten Schreck getroffen zu lavieren anfangen! Aber das hilft alles nicht. Mit einem Anmarsch Nr. 5 nähert sich die englische Flotte, macht Nr. 6 einen mutvollen Angriff, bricht Nr. 7 die französische Linie durch. Es entsteht Nr. 8 eine heftige Kanonade. Der Orion gerät Nr. 9 in Brand und fliegt Nr. 10 in die Luft, sehr sinnreich in gebrochenen Walzern im verminderten Septakkord aus dem Baß heraus ins dreigestrichene E. Der darüberliegende Akkord gleicher Art wird heftig gerissen, um vermutlich das Krachen und Zerbersten des Ungeheuers auszudrücken. Die Betäubung, die darauf Nr. 11 entsteht, ist sehr natürlich und der dabei gebrauchte Kontrapunkt offenbar das Werk einer hohen Eingebung. Aber das Treffen beginnt Nr. 12 aufs neue, Gefecht und Kanonade heben mit verdoppelter Wut Nr. 13 an und der Timoleon und die Artemise brennen, welches Geheimnis der Kunst verraten wird durch ein 9 Takte langes Trillo, das die rechte Hand daherwirbelt, während der Baß, der vielleicht das Ächzen des unglücklichen Schiffsvolkes vorstellen soll, Terzen nachschiebt. Wilhelm Tell, Genereux, Diane und Justice nehmen Nr. 15 Reißaus, werden aber kräftig verfolgt. Die übrigen französischen Schiffe streichen Nr. 16 die Flaggen. Das gestrandete englische Schiff Culloden wird Nr. 17 wieder flott. Nr. 18 geschieht die Übernahme der französischen Schiffe, Nr. 19 werden die Verwundeten gepflegt, die Gefangenen aufgenommen und die Toten begraben und endlich wird Nr. 20 das Friedensfest gefeiert über erhaltenen Sieg."

Beide Kompositionen gehören jener Art Programm-Musik an, die aus dem kriegerischen Charakter jener Zeitläufte hervorgegangen ist und welcher selbst Beethoven mit dem Tongemälde „Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria" (1813) eine seiner seltenen Konzessionen gemacht hat.

Kauer stand nun auf der Höhe seines Schaffens, welche sich in einer ganz außergewöhnlichen Fruchtbarkeit offenbarte. Nicht allein in allen Formen der musikalischen Komposition betätigte er sich, auch eine große Zahl von Unterrichtswerken, das Resultat seiner langjährigen Lehrtätigkeit, verfaßte er. So entstanden eine Anzahl Symphonien, Konzerte für verschiedene Instrumente (Violine, Flöte, Oboe, Klarinette, selbst für Kontrabaß), wozu bemerkt werden muß, daß Kauer selbst ein Virtuose auf Flöte und Klarinette war. Ferner Tongemälde im Genre der oben eingehend besprochenen unter Zugrundelegung eines Programmes, das teils die kriegerischen Ereignisse zum Gegenstande hatte („Die hungarische Insurrection", „Die feindliche Invasion", „Die Schlacht bey Austerlitz", „Der feindliche Rückzug"), teils Naturereignisse zur Darstellung brachte („Der Meeressturm", „Das Donnerwetter").

Viele Werke dienten wieder der Huldigung für Mitglieder von Herrscherhäusern. (So zur Wiedergenesung Kaiser Franz I. von Österreich, Krönung der Königin Karoline Auguste von Ungarn, zur Krönung Karl VI. von Frankreich, „Wiener Stimmen am Abschiedstage der verbündeten Monarchen").

Eine Unzahl Kammermusiksachen lief nebenher. An Kirchenmusik entstanden 17 Messen, 4 Requien, Motetten, geistliche Übungen. Ferner waren Gesangswerke, Solfeggien, Arien, Canons da. Schließlich verfaßte er an Studienwerken eine *Abhandlung vom Takte nach Melzels Metronom*, eine Harmonieschule für Damen, Schulen für Klavier, Cello, Flöte, Gesang, Studienwerke für Generalbaßkomposition, insbesondere für Theatralkomposition.

(Schluß folgt.)

Die Ouvertüre zu „Cosi fan tutte" / Von W. Meckbach

In der Form der alten Oper liegt es begründet, daß der Zusammenhang Mozartscher Ouvertüren mit der Oper großenteils nur ein innerer, ein Stimmungszusammenhang ist, thematisch-musikalisch aber nicht hervortritt. Da die Oper der klassischen Zeit aus einzelnen musikalisch selbständigen Stücken besteht, die allein durch innere Zusammenhänge zur Einheit verbunden werden, so lag zunächst kein Grund vor, die Ouvertüre anders zu behandeln als die Gesangsstücke. So ist z. B. eine der schönsten Mozartschen Ouvertüren, die zu Figaros Hochzeit, thematisch ganz unabhängig von der Oper; keines ihrer Motive kommt in der Oper

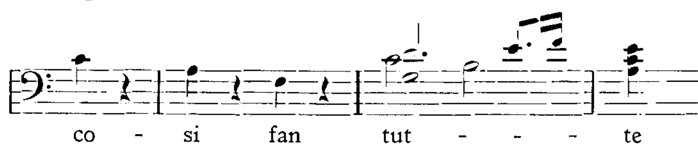
wieder vor. Wird sie darum aber als weniger zusammenhängend mit dieser empfunden? Doch ganz gewiß nicht. Sie bleibt die passendste und beste Einleitungsmusik zu Figaros Hochzeit, die wir uns vorstellen können. Die besondere, rein äußerliche Beziehung zu dem Einleitungsauftritt hatte Mozart jedoch bereits in der Entführung angeregt, die Musik dieser Einleitungsszene als Mittelsatz in die Ouvertüre einzuschieben, wodurch diese mit dem Anfang der Oper in genialer, von Richard Wagner besonders bewunderter Weise verbunden wurde. Noch bedeutsamer ist es, wenn im Don Juan die Musik nicht des Eingangs, sondern der Schlußkatastrophe vor die Ouvertüre gesetzt, die ganze Oper somit gleichsam in die Geistererscheinung des Komturs eingerahmt und dadurch eine überaus wirksame äußere Verbindung mit dem Ganzen der Oper hergestellt wird. Später bei der Zauberflöte beschränkt Mozart sich darauf, die drei feierlichen Posaunenakkorde der Priester in die sonst musikalisch selbständige Ouvertüre einzuschieben.

Wie steht es nun mit der Ouvertüre zu „Cosi fan tutte"?
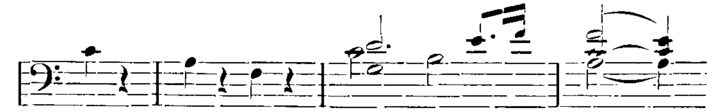
Sie ist ein Werk zierlichster Anmut, so leicht dahinfliegend, daß man schwerlich ein Obwalten besonderer gedanklicher Beziehungen bei ihr vermuten sollte. Eine solche allerdings tritt sogleich deutlich hervor.

Die Ouvertüre besteht bekanntlich aus einem kurzen Einleitungsandante, das etwas verklärt Liebliches, ein wenig Wehmütiges hat, und an das sich ein Presto, leicht wie Zirruswölkchen am heiteren Himmel anschließt. Gegen Ende des Prestos taucht das letzte Motiv des Andantes noch einmal auf und leitet zur Koda über.

Dieses Andantemotiv ist der Oper entnommen. Es erklingt im letzten Akt, als sich die treulose Verführbarkeit der beiden Schönen herausgestellt und Don Alfonso die Wette gewonnen hat, zu den Worten, mit denen er die beiden Liebhaber tröstet, den Titelworten der Oper:



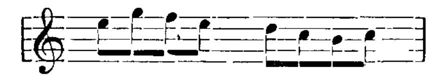
Doch nicht ganz unverändert ist es in die Ouvertüre aufgenommen. Durch einen Vorhalt am Schlusse bekommt es einen Zug der Wehmut. Dort spricht Don Alfonso und hier spricht Mozart:



Im Gegensatz zu den vorhin angegebenen musikalischen Vorwegnahmen aus der Oper bei den anderen Ouvertüren scheinen bei diesem Cosi-fan-tutte-Zitat nicht so Gründe der musikalischen Einwirkung auf die Phantasie des Hörers bestimmend gewesen zu sein, als vielmehr ein rein gedanklicher Antrieb. Es ist eben ein Zitat, zugleich Musik und Sprache, eine Überschrift in Tönen.

Gelegentlich dieses Zitats zog wohl ein Lächeln über Mozarts Gesicht. Da war ihm nämlich ein lustiger Einfall gekommen. Wir werden gleich sehen!

In dem Prestoteil der Ouvertüre finden wir eine leichtbewegte Figur:
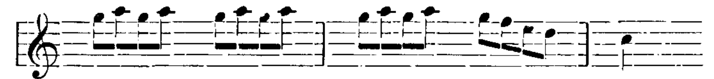


Die in C dur und den nächstverwandten Tonarten an den verschiedensten Stellen immer wieder auftaucht und bald verschwindet, so oft, daß es auch für die damalige Zeit, die häufigen Wiederholungen nicht abgeneigt war, auffällig ist. Nämlich im ganzen erscheint sie 56mal, sodaß der Prestoteil zu einem Viertel lediglich aus den Wiederholungen dieser Achtelfigur besteht.
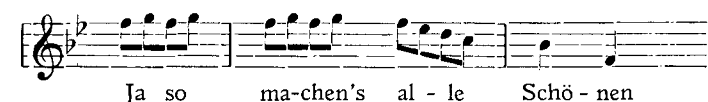
Das hat man denn auch bald als befremdend empfunden, weshalb in älteren Partituren 18 von den 56 Takten einfach fortgelassen waren.

Dem klugen Manne, der das getan hat, wird man versucht sein, Recht zu geben, solange man das Stück nur vom Klavierauszuge kennt. Beim Hören des Orchesters werden jedoch die 56 thematisch gleichen Takte wohl Niemandem zu viel geworden sein, so reizend lustig werfen die Holzbläser das leichte Melodiechen einander zu, erst Oboe und Flöte, dann das Fagott, dann nehmen Flöte und Klarinette gemeinsam es von der Oboe auf, dann wechseln Klarinette, Oboe und Flöte damit ab, dann flattert es von Klarinette und Fagott über Oboe und Fagott zu Klarinette und Flöte, dann bleibt es ein Weilchen länger dem Fagott allein treu, ist aber doch bald wieder bei der Oboe und so fort in schier endlosem Wechsel. So gleicht es einer holden Tänzerin, die aus einem Arm in den andern fliegt.

Alle sechs Takte wird diese Achtelfigur abgelöst von einer andern, die etwas spöttisch dazwischen klingt:
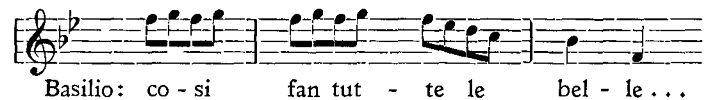


Haben wir das denn nicht sonst irgendwo schon einmal gehört? Taucht da nicht ein hämisches Gesicht mit schadenfroh zwinkernden Äuglein auf? Basilio? Wie singt doch der Ehrenmann, als der Page Cherubin auf dem Lehnstuhl in Susannens Zimmer gefunden wird?



So machen's alle Schönen? Heißt das nicht auf italienisch: cosi fan tutte? —

Sehen wir einmal den italienischen Text zu Figaros Hochzeit nach. Da steht es ja:



„O du Erzschufti, o du Spitzbubi, o du du!" sagte einmal der Dechant Zeschinger in Augsburg, „ein braver lustiger Mann", als er dem jungen Mozart auf die Schliche kam, der beim Fugenspielen die geistlichen Herren ein wenig zum besten hatte.
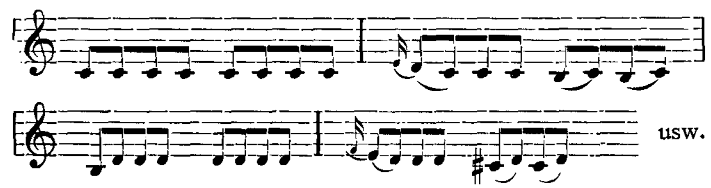
„O du Spitzbubi!" sagen wir auch und glauben den kleinen großen Mann emsig und fröhlich bei der Arbeit zu sehen.

Nun ist der Sinn eines großen Teiles des Prestos klar geworden: Jenes niedliche Melodiechen läßt sich flatterhaft-kosend mit einem Instrument nach dem andern ein, und dazwischen erklingt's basiliomäßig: ja so machen's alle Schönen.
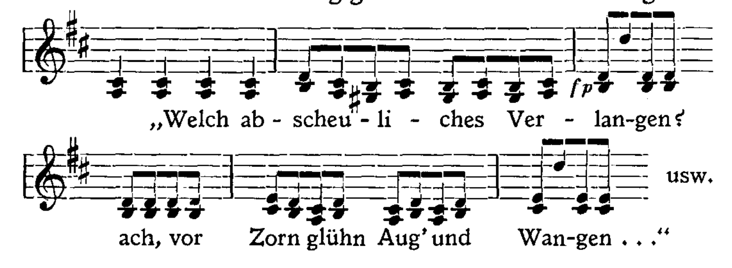
Das ist nicht nur eine reizende Anspielung auf den Inhalt der Oper, sondern zugleich eine witzige Aufmerksamkeit für Herrn da Ponte, den Verfasser des Textes. Bekanntlich hatte da Ponte auch das Textbuch zu Figaros Hochzeit geschrieben, und als der Kaiser für die neue Oper als Stoff die verlorene Wette auf die Treue der Damen bestimmt hatte, nahm da Ponte, doch sicher bewußt und absichtlich, den Titel der Oper aus seinem Figarotext. Mozart folgt ihm nun und nimmt die Melodie dazu in die Ouvertüre. Da Ponte wird dies auch verstanden und sich darüber gefreut haben. Nachher scheint es unbemerkt geblieben zu sein.

Da wir somit zwei ganz bestimmte Gedankenbeziehungen auf die Oper in der Ouvertüre haben, von denen die zweite zumal ein helles Licht auf deren Sinn wirft, so sollte doch noch mehr dergleichen zu finden sein.

Wo ist z. B. das energische, lebhafte Thema her, mit dem der Prestoteil beginnt?



Es stammt aus dem ersten Finale der Oper. Alfonso empfiehlt den Damen, auf deren Untreue er gewettet hat, die von geheuchelter Vergiftung geretteten neuen Verehrer durch einen Kuß zu trösten. Da brechen die Fräuleins in verdächtig geräuschvolle Entrüstung aus:
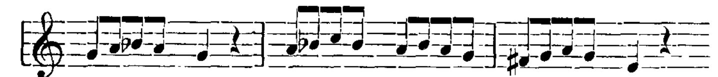


Zurückweisung der Zumutung der Untreue ist der Sinn dieser Töne, und schwerlich ist es ohne Absicht, daß Mozart es dem Prestoteil der Ouvertüre voranstellt. Dieser Stellung nach und auch musikalisch ist es das Hauptthema. Auffällig aber ist und allein musikalisch nicht zu erklären, daß dieses Thema in vollständiger Gestalt nur am Anfang und dann nur mehr noch in Ansätzen vorkommt, harmonisch auseinandergerissen und wechselnd zwischen den ersten und zweiten Violinen. Erst in der Koda gelangt es wieder, als musikalischer Abschluß, zu geschlossener Entfaltung und steigt breit im C dur-Akkord in die Höhe.

Wenn also die Taktfolgen mit dem von Instrument zu Instrument flatternden Melodiechen ein Bild der Lust am Wechsel, der Treulosigkeit geben, so steht ihnen gegenüber ein Motiv nicht der Treue, aber der Zurückweisung des Ansinnens, die Treue zu brechen. Während jenes aber sich weit über die Ouvertüre ausbreitet, setzt dieses zwar sehr lebhaft ein, kommt weiterhin jedoch in dem eigentlichen Kern der Ouvertüre, dem Prestosatz zwischen den Zitaten der Titelworte Alfonsos, über Ansätze nicht hinaus.
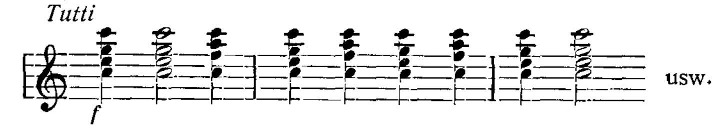
Die bisherige Auslegung ergibt sich wie von selber aus den bestimmten Anhaltspunkten, die die entsprechenden Textstellen gewähren.

Dagegen fehlt es an solchen Anhaltspunkten für die anderen musikalischen Bestandteile des Prestosatzes, da sie nur in dieser Ouvertüre, nicht aber sonst in der Oper oder anderswo vorkommen.

Da ist zunächst eine unsicher, ein wenig gedrückt klingende Achtelfigur:
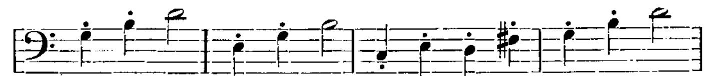


wie ein bängliches Gegenbild des anderen, leichtsinnigeren Achtelmelodiechens. Dann aber vornehmlich eine gleich an das Hauptthema sich anschließende Akkordfolge, synkopisch einsetzend, von energischem Rhythmus:



Die Verwendung dieses Motivs ist besonders hervortretend. Unter Festhaltung des Rhythmus wird es harmonisch und melodisch mehrfach geändert und nimmt danach einen verschiedenen Stimmungscharakter an, der uns anfangs lustig, ja leichtsinnig anfeuernd, dann wiederum, trotz innerer Bedenken vorwärtstreibend erscheint. Fast ängstlich wirkt es, als die Holzbläser in hohen, nahe zusammenrückenden Tönen den Rhythmus angeben, während die Geigen jene gedrückte Achtelfigur leise darunter erklingen lassen.

An die vorwärtstreibende Stelle in diesem Rhythmus, durch die es wie ein schlechtes Gewissen durchklingt,

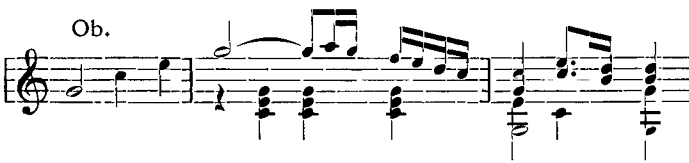
schließt sich noch folgendes Thema der Fagotte und Hörner an:



das auch den Charakter des lustig trotzig Entschlossenen hat.

Wenn wir bei der Auslegung dieser letzteren Bestandteile des Prestosatzes nur unserem gefühlsmäßigen Eindruck folgen konnten, der natürlich immer anfechtbar bleibt, so können wir bei der vorauf gehenden Andanteeinleitung, von der wir bisher nur das cosi fan tutte-Zitat aus der Oper selbst erörtert haben, wieder festeren Boden gewinnen.

Fein und silbern schwingt sich zu Anfang des Andantes die Oboe im C dur-Dreiklang in die Höhe, um leise von den Fagotten begleitet in einem sanften Sechzehntelgang, wie bedauernd zurückzusinken.



Die „Eintracht süßer Töne", von der Shakespeare spricht, klingt an unser Ohr. Zart treten die Klarinetten hinzu, als die Oboe das Motiv im Septimenakkord wiederholt.

Dieses Thema entstammt ebenfalls der Oper. Im letzten Finale kommt es vor. Dort wird es, und zwar zuerst von Fiordiligi, der tiefer empfindenden der beiden Schönen, in dem Kanon angestimmt, den die vertauscht zusammengesetzten Paare bei der Verlobungsfeier singen.



„Nein kein Erinnern vergangener Zeit" singt Fiordiligi. Das Beschwichtigen der unerwünscht auftauchenden Erinnerung an die unrühmlichen Geschehnisse des Tages und an die eigene Schwäche, das ist die Bedeutung der Kanonmusik, und dem entspricht auch der Sinn des daraus entnommenen Motivs in der Ouvertüre.

Damit sind die vorhandenen Anklänge an die Musik der Oper erschöpft. Bei Verwendung dieser Anklänge finden wir einen bedeutsamen Unterschied zu den früheren Ouvertüren. Während beim Don Juan und bei der Entführung ganze Musikstücke aus der Oper einfach in die Ouvertüre, sei es als Einleitung, sei es als Zwischensatz hineingesetzt wurden, sind hier nur einzelne Themen und auch diese nicht unverändert übernommen und zu motivischem Ausbau der Ouvertüre benutzt, mithin in diese hineinverwoben. Das ist ein großer, zu weiterer Entwicklung hinführender Fortschritt und wieder ein Zeichen, wie die geistige Verbindung mit an und für sich der Musik nicht angehörenden Dingen, mit Ideen oder vorgestellten Geschehnissen, dem schaffenden Musiker Anregungen auch für die formal-musikalische Gestaltung gibt.

Nach dem, was wir bei Betrachtung der Ouvertüre gefunden und überlegt haben, glauben wir den Verlauf des Ganzen etwa so fassen zu können:

Nach dem Einleitungsakkord hebt ein abgeklärter Gesang an, beschwichtigend und versöhnend, ein milder Blick auf menschliche Schwachheit. Dann erklingt das cosi-fan-tutte Don Alfonsos mit der Gebärde des bedauernden Achselzuckens, nicht ohne Wehmut. Es wird aufgenommen von Akkorden, die in das Presto überleiten. Dieses setzt ein mit verdächtig-lebhafter Zurückweisung des Gedankens der Untreue; aber lustig anreizend blitzen helle Akkorde des ganzen Orchesters auf und siehe da, ein leichtes Achtelmelodiechen flattert fröhlich unter den Holzbläsern hin und her, die Freude am Wechsel, spöttisch umrahmt von Basilios: cosi fan tutte le belle. Das ablehnende Anfangsmotiv des Prestos versucht sich wieder zur Geltung zu bringen, aber die Akkorde erklingen dringender und schneiden die Ansätze der Geigen ab. In den Flöten und Oboen klingt der Rhythmus der Akkorde nach und ängstlich huschen Achtelgänge der Geigen darunter her. Nun klingt es wie Unsicherheit und Trotz zugleich durch die wieder voll einsetzenden Akkorde, die breit durchgeführt das lustig-entschlossene: „nun grade" der Hörner und Fagotte freigeben. Wieder entfaltet sich das neckisch liebliche Bild der Flatterhaftigkeit und Koketterie, wieder setzt das Ablehnungsmotiv an und wird von den jetzt ein wenig ernster gefaßten Akkorden unterbrochen, und wieder und immer bleibt das Feld frei für den Schmetterlingsflug des leichten Achtelmelodiechens von Blüte zu Blüte. So setzt sich das Spiel fort, nicht ein aufgeregter Kampf, sondern das Bild eines inneren Widerstreites, mit leichter Hand hindurchgeführt durch die zart anklingenden Stimmungen der Bangheit, Lust, Bedenklichkeit und Leichtherzigkeit. Es folgt dann das bedauernde cosi fan tutte aus dem Andante. Die Überleitung führt wieder zu dem Anfangsmotiv des Prestos, das als Koda voll und kräftig aufsteigt und mit der zur Kadenz umgewandelten Akkordfolge fortissimo die Ouvertüre abschließt.

Mag man vielleicht auch nicht allen Einzelheiten dieser Auslegung zustimmen, so ist doch so viel klar, daß wir in der Ouvertüre zu cosi fan tutte bereits eine eigentliche *Tondichtung* haben, eine poetische Ausgestaltung seelischer Bewegungen, die dem Inhalt der Oper entnommen sind. Insofern weist diese Ouvertüre auf Wege, auf denen nach Mozarts Tode die Entwicklung der Musik machtvoll fortgeschritten ist. Hier aber ist alles gleichsam erst nur angedeutet, mit raffaelitisch feinem Pinsel gemalt. Es ist ein Spiel, aber ein Spiel, dem der Ernst nicht mangelt.

Beiträge zur Marschner-Biographie / Von W. Schaun (Essen)

Mit unbekannten Briefen

Eine erschöpfende, großzügige Marschner-Biographie fehlt noch. Außer M. E. Wittmanns „Marschner", als 20. Bändchen der Phil. Reclamschen Musikerbiographien (1897 erschienen) und der Biographie von G. Münzer, 1901 veröffentlicht in Reimanns Sammlung „Berühmte Musiker", existieren nur Einzelbeiträge. Diese sind nach Riemanns Lexikon: Jul. Rodenberg „Erinnerungen", Hans Gaartz „Die Opern H. Marschners" 1912, G. Fischer „Musik in Hannover" 1903 und „Marschner-Erinnerungen" 1918, K. Th. Gaedertz „Was ich am Wege fand" 1902, F. L. Klötzer „H. M.s Schul- und Chorzeit" 1906. Auch fehlt bis heute noch eine Gesamtausgabe seiner Briefe. La Mara übergab der Öffentlichkeit M.s Briefe an Therese Jauda, seine vierte Gemahlin, Jos. Kürschner und E. Istel den Briefwechsel mit Ed. Devrient, der bei der Erstaufführung von M.s „Templer und Jüdin" am 3. August 1831, den Bois Guilbert sang und Marschner auch das Textbuch zu „Hans Heiling" lieferte. Marschner-Briefe sind auch zum Teil in die erwähnten Biographien übernommen. Ein großer Teil bleibt aber noch im Privatbesitz der allgemeinen Kenntnis entzogen, wenn nicht Zufälle sie ans Licht bringen, wie z. B. nachfolgend erwähnte fünf Briefe Marschners an Ad. Brüggemann. Sie fanden sich in einem Stapel älterer Noten im Besitze der Kettwiger Familie Brüggemann, deren Großvater besagter Adolf Br. ist. Die Briefe sind datiert vom Februar, April, Juli, November des Jahres 1829 und vom Juni 1830, also aus der Zeit, als Marschner in Leipzig wirkte. Brüggemann lebte damals in Magdeburg als Agent der München-Aachener Feuerversicherung, deren Direktor er später wurde, ausgezeichnet durch den Titel Hofrat. Neben seinen Berufsgeschäften hatte er noch Zeit und Muße, sich seinen literarisch-musikalischen Neigungen zu widmen. Lieder- und Oratorientexte waren seine literarischen Früchte. Unter den Komponisten seiner Texte nennt er in seinen privaten Aufzeichnungen Aug. Mühling, seit 1823 in Magdeburg Leiter der Konzerte, Kgl. Seminar-Musiklehrer, Organist an der Ulrichskirche, später am Dom, und Friedrich Schneider, Leipzig, bekannt als „Weltgerichts-Schneider". Mühling komponierte von Br. Trink- und andere Lieder, z. B. „Der Frühling erwacht mit herrlicher Pracht", das von K. Wümbach zu einem Chorlied bearbeitet ist, und ein Oratorium. Friedrich Schneider 6 Wander- und 6 scherzhafte Trinklieder, 3 Oratorien. Darunter „Pharao". Auch Marschner wird als Komponist einiger Lieder erwähnt. Br.s musikalische Interessen zeigten sich in fleißigem Klavier- und häuslichem Ensemblespiel und in seiner Betätigung bei den Musikfesten „An der Elbe", die alljährlich um Pfingsten in den Städten Magdeburg, Halberstadt, Halle, Aschersleben, Quedlinburg, Nordhausen, Dessau und Zerbst geplant waren. Das erste fand 1825 in Magdeburg statt; 1829 war der Städtebund bereits aufgelöst und damit auch das Ende der Elbmusikfeste besiegelt. Gerade durch die Arbeit für diese Musikfeste lernte Br. eine Reihe namhafter Künstler kennen, darunter auch Marschner. Aus diesen Beziehungen entwickelte sich eine innige Freundschaft, wie die Briefe bezeugen. Br. gibt leider in seinen Aufzeichnungen über diesen Punkt keine nähere Auskunft. Die intime Freundschaft scheint zum Teil in regen geschäftlichen Beziehungen begründet gewesen zu sein. Ein Bruder A. Br.s, Karl Brüggemann, Kaufmann von Beruf, hatte 1826 die Voglersche Verlagsbuchhandlung in Halberstadt gekauft. An diesem Geschäft war Ad. Br. durch eine Bürgschaft interessiert. Mit der Buchhandlung wurde ein Musikverlag verbunden, mit dem auch Schubert, allerdings erfolglos, Geschäftsverbindungen angeknüpft hatte. Bei diesem Unternehmen war A. Br. musikalischer Berater in bezug auf Auswahl der Werke. Auch besorgte er die Korrekturen und schoß die Kosten des Stichs vor. Infolge schlechter Geschäftsführung war der Verkauf der Buchhandlung und des Verlags eine Notwendigkeit geworden, die A. Br. durch Übernahme auf seinen eigenen Namen zu verzögern suchte. Aber vergebens. Der Verlag ging in die Hände von Hofmeister, Leipzig, über. In allen Briefen ist von den geschäftlichen Beziehungen zum Bruder die Rede; denn Ad. Br. besorgte die Vermittlung zwischen Marschner und dem Verlag. Im fünften Brief ist auch die Uebernahme der Handlung durch A. Br., wenn auch nur andeutungsweise, erwähnt. Immer steht das Geschäftliche im Vordergrunde, und wir lernen Marschner vor allem im dritten Briefe als ganz gerissenen Geschäftsmann kennen, der es nicht verabscheut, allerdings durch die Erfahrung dahin gebracht, Wege und Mittel zu versuchen, die man einem Künstler kaum zutrauen dürfte. Auch hier ein Bild des ewigen Kampfes zwischen Komponist und Verleger mit seinen beiderseits nicht immer einwandfreien Formen. Opern M.s sind im Verlage Br. nicht erschienen, sondern lediglich Lieder für Sologesang mit Klavierbegleitung, Männerchöre, Klaviersachen zu zwei und vier Händen. — Ferner tritt uns in den Briefen Marschner, der Mensch, mit seiner starken humorvollen Seite entgegen, mit einem Humor, der sich oft in satirischen, witzelnden, kräftigen Redewendungen ergeht. — Ueber seine Stellung zum Kunstwerk im allgemeinen und besonderen erfahren wir leider aus den Briefen nur wenig. Nur im zweiten Briefe vom 17. April 1829 erwähnt er die Bedeutung volksgefälliger Stücke (Lieder,

Duette usw.) für den Erfolg einer Oper. — Die Fußnoten bringen, so weit als möglich, die zu den Briefen nötigen weiteren Erklärungen.

* * *

Sr. Wohlgeboren (1. Brief.)
des Herrn Hr. Adolph Brüggemann
Hauptagent der Aachener Feuerversicherungs-Anstalt.
Nebst ein Paket Magdeburg.
Sign. H. B.

Da ich sehe, daß Du incurable bist, und mir mit liebenswürdiger, göttlicher Grobheit abschlugest, Dir etwas zu dedicieren, so muß ich denn mit gleichen Werken Dich bekämpfen, und Grobheit mit dito vergelten. Deshalb übersende ich Dir beifolgend 3 Tunnellieder [1] für 4 Männerstimmen, die ich Dir aus ungeheurer Ironie zugeeignet habe, hoffend, Du werdest darob die unendlichste Wehmuth verspüren. Wenn Fionika höchst geistreich singt: „Grausam sein, das macht mir *Scherz*", so singt sie mir aus der Seele. Denn Dir etwas zu eignen, ist eine Grausamkeit, welche mir Scherz macht. Dass ich Dir nun aber ein Freiexemplar senden muss (des Herkommens wegen) ist auch grausam. Ich hoffe aber bei Dir so viel Verstand zu finden, dass Du dies Beneficium allein geniessen, u. zum Schaden des Verlegers nicht auch *andere* dran theilnehmen lassen wirst. In diesem Falle würde Pfeffer [2] beauftragt, all seine Galle über Dich zu giessen. Sehen aber möcht' ich Dein Agentenangesicht beim Anhören der süssen, fröhlichen Töne, wie sich die langen Linien krümmen u. verkürzen, u. endlich der lüsterne Saft des nicht länger zu bändigenden Kitzels in Strömen dem Mundstück entfliesst. O grosser Gedanke! Dank sei dem grossen Alla, der mir die Gabe verlieh, *Dich* zu rühren. Schon sehe ich hochbegeistert Deine ganze Habe mustern und prüfen, Dich erröthen u. erblassen, wie Du so alles unwerth Deines Freundes und Entzückers findest, ich sehe Dich Dich selbst verzehrend u. abarbeitend in dem Gedanken: „Wie, was soll ich ihm schreiben? Der Edle, Gute, Treffliche! Wie wird er die Aeusserung „Ich habe nichts, womit ich *Dir* danken könnte", aufnehmen?" Deshalb sage ich Dir gute Enthusiastenseele sogleich „Sei ruhig, sei ruhig, sei ruhig mein Kind! Mir ward einst in Massen melodischer Wind! (Forz.) Dran hab ich zeitlebens genug u. vollauf! Drum höchstens drob meine Gesundheit noch sauf!" Da Dir dieser Dank am leichtesten werden wird, so bin ich auch sicher, mir an Dir eine recht dankbare Seele erworben zu haben. Und das freut mich recht sehr, übernimm Dich aber um Gottes willen nicht, denn sonst kann es kommen, dass Du alles wieder von Dir geben musst, u. nicht ein Tropfen zurückbleibt, was mir sehr unangenehm wäre.

Letzt wollte ich mir Euer berühmtes Museum [3] ansehen, es war aber ausgegangen, und zwar ohne zu hinterlassen, wann es wieder käme. Da ich meine Karte zurückliess, so hoff ich auf einen Gegenbesuch.

Was wird denn nun aus Eurem schönen Theater? He!

Deine Freude über die Manuscripte freut mich, u. gebe Gott, dass sie Ostern das Licht der Welt erblicken. Die Lieder also bekommen Opus: 30. Die Tänze 53. Die 4stimmigen 52, u. die Scherzi 50 [4].

Zu Ostern hoff ich mit einer grossen Sonate à 4 Hd. [5] fertig zu sein. Der 1. u. 2. Satz ist schon da, u. wie ich mir schmeichle, eine sehr gute Arbeit. Hat Dein Bruder Lust dazu, so soll er mirs melden, damit ich sie nicht für einen andern Verlag bestimme. Auch wird es jetzt einige Zeit schlecht aussehen mit Manuscript, da nun mehr tüchtig und unausgesetzt an der Oper [6] gearbeitet wird. Dessen ungeachtet schreib mir, ob Du etwas für das Museum brauchst.

Ich hoffe, Du hast Dir meinen Vampyr [7] angeschafft? Wo nicht, so thue ich Dich in Bann.

Meine gesunde Familie empfiehlt sich gleich mir dem grossen Mann Brüggemann,
dessen gehorsamer Diener sich zu nennen erlaubt
Leipzig, am 14. Febr. 1829. H. Marschner.

[1] Tunnel über der Pleiße war eine Gesellschaft, deren Schutzpatron Till Eulenspiegel war und die in Form gesellschaftlicher Zusammenkünfte literarisch-musikalische Interessen pflegte. Marschner war der musikalische Mittelpunkt dieser Gesellschaft und hat für die geselligen Abende seine sogenannten „Spähne" in Form von Liedern dargebracht. Sie sind unter dem Titel „Tunnellieder" im Druck erschienen. „Brüder laßt uns lustig sein", „Im alten Faß zu Heidelberg, da möcht ihr mich begraben", „Im Herbst da muß man trinken" sind Liederperlen dieser Zeit. Als Marschner von Leipzig nach Hannover übersiedelte, ließ die Gesellschaft aus Mangel an Ersatz für Marschner das musikalische Prinzip fallen.

[2] Pfeffer ein Freund beider. Wird auch im 2., 3. und 4. Briefe erwähnt.

[3] Was hier mit Museum genannt ist, ist nicht recht klar. Man vermutet natürlich eine Person. Die Bemerkung am Schluß des Briefes und vor allem Brief 2 lassen annehmen, daß damit eine vom Verlag Brüggemann herausgegebene Sammlung zu verstehen ist. Ferner liegt es nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit, daß Museum eine gesellschaftliche Vereinigung ist, wie sie in der nachnapoleonischen Zeit vielfach in Mitteldeutschland gegründet wurden.

[4] Op. 30, Lieder für Singstimme mit Klavier: „Wie still mit Geisterleben", „Der Müller und die Müllerin", „Winzer und Winzerin", „Ein Kuß von Liebchens Munde", „Jäger und Jägerin", „Sängers Genesung". 2 Lieder aus „Ali Baba". Op. 53 sind 12 Tänze für Klavier zu zwei Händen. Op. 52 Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor: „Liedertafel", „Hans ohne Sorgen", „Weinlied", „Ständchen", „Kühlung", „Liebeserklärung eines Schneidergesellen". Op. 50 3 Scherzis F, A, f für Klavier, Violine, Cello.

[5] In keinem Handbuch der Musikliteratur ist eine Sonate M.s für 4 Hände aufzutreiben. Vielleicht ist damit das Duo Op. 62 für Klavier zu vier Händen gemeint.

[6] Die Oper, an der M. fortgesetzt arbeitet, ist Templer und Jüdin, die ihre Erstaufführung am 22. 12. 29 erlebte.

[7] Vampyr war bereits am 29. 3. 28 über die Bretter gegangen, der Auszug schon erschienen.

*

S. Wohlgeboren (2. Brief.)
Herrn H. A. Brüggemann
Hauptagent der Aachener Feuerversicherung
Nebst ein Paket
in Papier Magdeburg.
Sign. A. B.

Leipzig, am 7ten April 1829.
Lieber Freund!

Zu dem Glücke, Vater eines lieben, holden Mägdeleins zu sein, gratulier' ich und mein Weibchen von ganzem Herzen, u. wünschen nur, dass sich Dein Frauchen hübsch wohl befindet, sonst wünscht ich lieber, Du müsstest statt ihrer, wie die Indianer (einiger Stämme), Wochen halten u. das Bett hüten. Das beste Gedeihen dem Kindlein!

Anbei schicke ich Dir für das Museum ein Rondino [1], was sicher Deinen Wünschen genügen wird, es ist nicht schwer, dafür brillant und melodiös, ohne so ordinär zu sein, als so manches, was man so in Museen oftmals zu finden pflegt. Nix für ungut, aber in den 2 Heften, die Du mir schicktest, ist unter den Originalien nichts als Mühlings Lied „Der Frühling", was mir *sehr* zugesagt hat. Es soll damit über das Museum auch kein bitterer Tadel ausgesprochen sein, denn ich sehe sehr gut ein, wie schwer es ist, für eine grosse Blase Menschen, die gern mit einem „Nichts" tändeln, zugleich aber auch gewichtigeren Leuten genügendes zu liefern. Die goldene Mittelstrasse ist überall schwer zu treffen, und hier gerade am allerschwersten. Wie mir es scheint, liefert Mühling [2] zu wenig, u. das ist Schade. Mühl. hat bei vieler Kenntnis viel Talent, namentlich für elegischen und humoristischen Gesang. — Dies meine Meinung, u. damit gut.

Dein Bruder restiert noch mit 18 Louisdor, u. um die Summe rund zu machen, will ich das Rondo 2 L. rechnen, facit in Summa 20 Louisdor, welche ich heute vom hiesigen Banquier C. G. Becker entnommen, u. dafür einen Wechsel auf Dich ausgestellt habe. Du bist der Mann, der keine Umstände machen wird. Ich würde es nicht gethan haben, hätte ich selbst nicht jetzt einige bedeutende Posten zu berichtigen. „Also darum keine Feindschaft nicht."

Jetzt zur Oper. Diese heisst „Der Templer und die Jüdin", grosse Oper in 3 Acten nach W. Scotts Ivanhoe, v. W. A. Wohlbrück [3], Musik von H. M. Das Buch ist sehr gut u. effektvoll für die Bühne, schöne Sprache und bei aller Lebhaftigkeit mit grösster Gewandheit der reizvollste u. heiterste Humor mit eingewebt. Ich arbeite an der 2. Hälfte des zweiten Actes, bin folglich schon über die grosse Hälfte hinaus, da der 3. Act der kürzeste. Sein eigen Lob singen, ist höchst misslich. Allein so viel hör ich von Leuten ver- u. entschiedensten Geschmacks, denen ich den ersten Act mitgeteilt, d. h. vorgespielt habe, dass es eine neue und höchst melodiöse Musik sei. Die grosse Scene des ersten Acts Nr. 8 (6?) halten sie sogar für das schönste und originellste aller meiner Opernmusik. So sagen diese Leute. Ich freue mich blos darüber. Was aber für den Verleger von Wichtigkeit ist, ist das: Die Oper enthält *viele* Piecen, die Lieblinge des Publikums zu werden scheinen, und einzelne, nicht schwer auszuführende Arien, Lieder, Duette u. Chöre bedingen den guten Absatz einer Oper. — Eine Neben-Hauptsache ist, dass die Oper zum 1. Mal in Berlin [4] gegeben wird, wie ich die Zusage vom Grafen Redern bekommen habe. Nur von Berlin, Wien oder Leipzig aus für Deutschland kann eine Oper ein sogenanntes Schicksal haben und einen Weltruf bekommen. Mir könnte das jetzt nach dem Vampyr zwar gleichgültig sein, da ich den V. fast auf alle deutschen Bühnen verkauft habe, und selbiger schon vor 4 Monaten nach London [5] gewandert ist (ich bin der 2. Komponist, dem solch Heil widerfährt) allein, besser ist besser.

Daher ist es denn gekommen, und ich verhehle es nicht, dass mehrere Verleger sich bereits zum Verlag der neuen Oper gemeldet haben. Dein Bruder ist der 4te [6]. Tausend Thaler habe ich bereits geboten bekommen für den Klavierauszug und das ganze Eigentumsrecht und das Recht, alle möglichen Arrangements daraus zu machen. Allein unter 1200 rh. schlage ich nicht los, da ich zugleich auch das Eigenthumsrecht für England damit verkaufe. Bis Ende April warte ich mit dem Zuschlag, dann muss angefangen werden mit dem Druck, damit der Verleger gleich da ist, wenn die Oper gegeben wird. — Das Buch aber Dir jetzt zur Durchsicht mitzuschicken ist unmöglich, da noch keine Abschrift existiert, u. ich es so lange Zeit nicht entbehren kann, als es bedarf, um es copieren zu lassen.

Wie geht es mit meinen Sachen? Erscheint zu Ostern etwas, oder ist schon etwas fertig?

Dein u. Schneiders Oratorium Pharao [7] hat mir viel Freude gemacht. (Tiek [8] borgte mirs.) Ich halt es für das beste, was Schneider schrieb, obgleich der erste Theil unbefriedigend schliest u. der Schluss des Ganzen kein Hosianna des „Christus der Meister" ist. So etwas ist in der neueren Musikliteratur ein wahres Labsal. Glück auf! — Möge Dein guter Bruder einen gleich glücklichen Wurf damit thun.

Jetzt lebe wohl, alte Seele! Bewundere meine Enthaltsamkeit hinsichtlich des Witzes [9] und schreibe bald

Deinem aufrichtigen Fr. u. Br.

Heinr. Marschner.

Grüsse die Deinen von uns u. Pfeffer.

[1] Museum siehe Bemerkung 3 zu Brief 1. Rondino Op. 58 D dur für Klavier zweihändig. Siehe 4. Brief.

[2] Mühling siehe Einleitung. In der Männerchorsammlung von Köhler-Wümbach ist ein Lied Mühlings enthalten „Der Frühling erwacht mit herrlicher Pracht".

[3] W. Aug. Wohlbrück war M.s Schwager, Charakterdarsteller und Regisseur in Magdeburg, lieferte Text zu Vampyr und Templer und Jüdin. Durch ihn hatte M. auch rege Beziehungen nach Magdeburg.

[4] Erstaufführung in Leipzig am 22. 12. 29. Erstaufführung in Berlin am 3. 8. 31.

[5] 1828 war M. von dem Covent Garden Theater in London der Auftrag für eine neue Oper erteilt worden. M. wollte Januar 1829 eine Reise nach England antreten, die aber dadurch vereitelt wurde, daß das Theater durch einen kurz vorher ausgebrochenen Brand zerstört wurde. Die eingeklammerte Bemerkung bezieht sich wohl auf K. M. v. Weber.

[6] Opern sind in Brüggemanns Verlag von M. nicht erschienen.

[7] Schneiders Pharao siehe Einleitung.

[8] Ob Ludw. Tieck gemeint ist, den M. von Dresden her kannte, wo T. damals Dramaturg war? M. schreibt Tiek.

[9] M.s Humor ist schon in der Einleitung erwähnt. Schon Schumann rühmt gerade an ihm das Talent zum Komischen, das uns in allen seinen Opern entgegentritt.

*

Adresse dieselbe. (3. Brief.)

Leipzig, am 3ten July 1829
(am Tage meiner Verheirathung,
u. am 16ten August ist mein Geburtstag).

Entschuldige, lieber Bruder! mein langes Schweigen, woran nur mein Sitzen am Schreibtisch u. Schwitzen über der neuen Oper [1] Schuld ist. Sie ist in soweit fertig, als ich nur noch 2 Nummern u. die Ouverture zu komponieren habe. Mit dem Ende dieses Monats bin ich ganz fertig. Jetzt liege ich mit den Verlegern in ewigen u. ekligen Unterhandlungen. Sie wollen die Oper alle haben, aber wie Du denken kannst, wollen Sie mich schinden, was ich wieder nicht leiden will. Es wäre mir ein rechtes Gaudium gewesen, wenn so ein Neuling wie Dein Bruder ihnen den Braten vor der Nase weggenommen hätte. Das Gejüdle und Geschacher dieser Kerls schon kennend, musste ich natürlich hoch aufschlagen, u. forderte 1200 Thaler, wobei ich nur an 1000 Thaler dachte. Nun aber bin ich dahinter gekommen, dass sie sich vereinigt haben, u. sich im Biethen gleich bleiben. So sind mir jetzt 700 rh. geboten, wofür ich die Oper natürlich nicht hergebe, denn unter 800 gebe ich sie keinesfalls. Hat Dein Bruder Lust dazu, so schreib mir's umgehend, übersteigt es seine Kräfte, so thue mir ein Scheingebot von 800 rh. darauf, dass ich die Kerls auch etwas knöcheln kann, es muss aber tiefes Geheimnis bleiben, u. Dein Bruder unterrichtet sein, denn es ist wahrscheinlich, dass sie sich erkundigen. Gebrauchen Sie List, warum soll ich's nicht thun? Und ohne dem beugen Sie mich bei Ihrem Zusammenhalten unter Ihren Willen. Thue mir also den Gefallen und schreibe mir *bald*. Da Dein Bruder vernünftiger Weise nichts dagegen haben kann, so kannst Du mir schreiben und Deinen Bruder nachher davon unterrichten, der ja Dich dann nicht compromittieren wird. — Hinsichtlich Deines Projekts mit Pagininis [2] Melodien kann ich schon darum nicht nachkommen, weil ich noch keine davon zu Gehör oder Gesicht bekommen habe. Bist Du im Besitz solcher, so schreibe Sie mir mit, dann will ich sehen, was sich machen lässt. — Auch mit der Sonate [3] musst Du Geduld haben, bis ich mit der Oper fertig bin, wo ich dann um so ruhiger mich damit beschäftigen kann.

Dein Triumph als Pharaone in Nordhausen [4] ist mir zu Ohren gekommen, u. gönne ich Dir solchen. Was aber meine in Eurem Verlag erschienenen Sachen betrifft, so bin ich so ziemlich wild, dass noch nichts davon da ist. Deinen Bruder habe ich in der Messe aufgesucht, aber nicht gefunden. Er hätte mich wohl auch besuchen können!! — Es grüsst Dich meine hoffnungsvolle Frau u. Pfeffer, der wieder sehr brav gearbeitet hat. Im Oktober oder November gehe ich nach Paris [5], wo ich bis Mai verweilen werde. Bedenke das meine, u. ich denke auch an Dich wieder. Von meinen Sachen bekomme ich von jedem 6 Freiexemplare. Druckt

Dein Bruder das Rondino [6] besonders ab, was ich ihm wohl rathen möchte, so gebührt mir noch eine Entschädigung.

Dein tr. Fr. u. Br. Heinr. Marschner.

[1] Templer und Jüdin.
[2] Jedenfalls handelt es sich um Bearbeitungen Paganinischer (M. schreibt flüchtig Paginini) Melodien für Klavier.
[3] Siehe Fußnote 5 des 1. Briefes.
[4] 1828 fand eines der Musikfeste an der Elbe in Nordhausen statt. Brüggemann schreibt darüber in seinen Aufzeichnungen: „Das vierte und glänzendste war 1828 in Nordhausen. Schneider dirigierte den Pharao" (Text von Brüggemann, Musik von Schneider) „Spohr seine Symphonie in C-moll, Hermstädt (Spohr hatte für ihn 3 Konzerte geschrieben) blies ein Konzert von ihm auf der Klarinette, das Quadrupelkonzert (4 Violinen und Orchester) von Maurer (von 1824—33 Konzertmeister in Hannover) ward aufgeführt, erste Violine Spohr, zweite Maurer selbst, die andern Karl und Gustav Müller aus Braunschweig. Hummel war anwesend. Nach dem Feste machten wir zu fünfen eine Fußreise in Thüringen, wo die 6 Wanderlieder (Op. 35) zustande kamen. Unterwegs dachte ich mir die Worte aus, beim ersten Halt wurden sie ausgeschrieben und Schneider komponierte sie sofort, abends schrieben wir die Stimmen aus und sangen sie. Einmal kamen wir tüchtig durchnäßt nach Mehlis und mußten dort bleiben. Andern Morgen war das Wetter noch mißlich. Wir besehen unterdessen den Ort und wunderten uns über die große Kirche und die große Orgel darin. Schneider bekam Lust, sie zu versuchen, der Bälgetreter ward geholt, und nun fantasierte er, indem er alle Register nacheinander probierte, und schloß mit einer Fuge auf das Motiv aus Pharao „tödliche Blitze schleudernd".
[5] Soviel wie festzustellen war, hat M. diese Reise nicht gemacht. Jedenfalls ist er am 17. 11. 29 noch in Leipzig, wie das Datum des 4. Briefes anzeigt. M. war erst später, und zwar zweimal im Jahre 1860 in Paris.
[6] Siehe Fußnote [1] zum 2. Briefe. Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß das Rondino in einer Sammlung vielleicht in dem schon vermuteten Museum erschienen ist.
Bezüglich der Bemerkung unter dem Datum: Am 3. Juli 1826 hatte sich M. zum dritten Male verheiratet, und zwar mit der berühmten Sängerin Marianne Wohlbrück.

*

Adresse dieselbe. (4. Brief.)

Leipzig, am 17. November 1829.

Lieber Freund!

Hoffentlich bist Du längst aus Aachen [1] als ein ordentlicher Mensch wieder nach Hause gekommen, in welcher Voraussetzung ich auch nur Zwiesprache mit Dir halte. Freilich liess mich Deine Aufführung in Halle beinahe an Deiner Moralität verzweifeln. Doch Gottes Gnade ist gross, u. hat oft noch grössere Schlingel zu leidlichen Menschen umgeschaffen, warum sollte gerade an Dir Hopfen u. Malz verloren sein? Drum verzag ich Deines Seelenheils wegen noch nicht gänzlich, u. versichere Dich, dass es mich stets freuen wird, etwas Gutes von Dir zu hören. — Doch nun zu den Geschäften.

Noch immer habe ich die 4stimmigen Lieder nicht erhalten, obgleich ich nochmals zu Engelmann geschickt, der sie nicht zu haben vorgab. Ferner wünscht ich zu wissen, ob denn das Rondino (op. 58) [2] noch nicht gedruckt ist, wovon ich ebenfalls Abdrücke zu haben wünschte. Endlich und zuletzt aber, wird nächstens auf hiesiger und mehreren andern Bühnen „Ali Baba, oder die 40 Räuber" [3], Schauspiel mit Gesang u. Tanz in 3 Aufzügen von K. Hell, mit Musik von H. Marschner, gegeben werden, woraus Dein Bruder als Probe schon 2 Liedchen unter den deutschen Liedern von mir herausgegeben hat. In dieser Hinsicht nun ist es meine Pflicht, ihn zu fragen, (u. er kann es verlangen) ob er den nun von mir herauszugebenden *Clavierauszug des Ganzen* [1] (etwa 14 oder 15 Druckbogen stark) in Verlag nehmen will oder nicht. Will er das nicht, so ist hiermit das Nöthige wegen jener zwei Lieder geschehen, u. ich übergebe das Werk, das, da es aus lauter leicht auszuführenden Musikstücken besteht, gut gehen muss, einer andern Verlagshandlung. Nimmt er es aber, so wird es sein Schade nicht sein, u. ich erwarte deshalb (in jedem Falle) die *baldigste* Antwort. — Ueber der Sonate à 4 M. [5] bin ich jetzt fleissig her, u. soll es ein Werk werden, was uns beiden Ehre machen soll. Der „Templer u. die Jüdin" wird etwa in 14—18 Tagen hier zum erstenmale aufgeführt [6]. Das Publikum und die Verfasser sind gleich gespannt darauf. Du schriebst mir ja einmal wegen einer Operndichtung, was ist es denn damit?

Meine Frau, die ein sehr übles Wochenbett gemacht, ist jetzt wieder ganz wohl, u. grüsst Dich so wie Pfeffer (der hier sehr wohl gefällt) herzlich

Empfiehl uns Deiner Frau, u. bleibe freundlich gewogen

Deinem herzlich ergebenen Freunde
Heinr. Marschner.

[1] Vergleiche die Adresse.
[2] Siehe Fußnote [1] zum 2. Brief und [6] zum 3. Briefe. Die Geschäftführung des Verlages Brüggemann scheint nicht die flotteste gewesen zu sein, so daß M. triftigen Grund zur Klage hatte.
[3] Diese Oper war schon 1823 durchgefallen. Siehe Bemerkung 4 zum 1. Brief.
[4] Klavierauszug zur Oper Ali Baba.
[5] Siehe Fußnote [5] zum 1. Brief und [3] zum 3. Brief.
[6] Aufführung am 22. 12. 29.
Was den Gesamtinhalt des Briefes betrifft, vergleiche die Einleitung über M.s Verhandlungstaktik.

*

Sr. (5. Brief.)
des Herrn A. Brüggemann
Abzugeben bei Wohlgeboren
Herrn Helmholz z. Z. in *Halle*.
Universitäts-Musiklehrer

Leipzig am 2ten Juny 1830.

So eben erhalte ich Dein Schreiben vom 30ten März, woraus ich ersehe, dass es mit der Halberstädter Musik- u. Buchhandlung C. Brüggemann ein eigenes Geschäftemachen ist, da man nicht weiss, ob man ausschliesslich mit *Dir* oder mit der Handlung zu tun hat, obgleich man, wenn auch nicht offiziell angedeutet, nach Deinem letzten Schreiben das erstere glauben muss [1]. Mir ist das ganz recht. Aber fatal ist es, wenn ein Geschäft mit Deinem Bruder schon abgemacht ist, es noch einmal besonders behandeln zu müssen. Hätte ich aus Faulheit nicht unterlassen, den Contract zu schreiben, so wäre er von Deinem Bruder schon unterschrieben. Wäre dann dessen Unterschrift ungültig gewesen, so wie jetzt sein Wort? Das sind allerdings auch Gegenstände, über die ins Reine zu kommen, bei solchen mit Contract verbundenen Geschäften, nicht unnöthig ist. Da Dir Dein Bruder soviel gesagt, so wird er Dir auch die Bedingungen mitgetheilt haben, u. die sind nach meinem Bedünken so billig, dass ich nicht davon abgehen kann, weshalb ein nochmaliges Besprechen daran nichts ändern kann. Zudem ist das vorläufige Honorar von 6 Louisdor für das Heft von 3 Bogen ein Selbstgebot Deines Bruders, wofür ich alles zu honorieren u. zu bestreiten habe, was Correspondenz etc. betrifft. Dies Honorar gilt für die ersten 6 Hefte [2]. Nach der Zeit honoriert Dein Bruder 3 Hefte mit 25 frdor, welches Honorar mit jedem 500 über 2000 Abonnenten mit 10 frdor wächst. So wie der Vortheil des Verlegers mit dem Wachstum der Anzahl der Abonnenten bedeutend wächst, so muss es auch billig der des Herausgebers u. Eigentümers der Idee. Mit diesem sowohl als den andern Artikeln, die Sicherheit beider Theile betreffend, war Dein Bruder völlig einverstanden, u. die Sache war abgemacht. In Ermangelung baaren Geldes ermächtigte er mich, eine Anweisung auf Dich (auf 2 Monathe) wegen dem Honorar für die Ouverture u. das neue Unternehmen auszustellen. Hätte ich das nun gethan, so würde ich jetzt wahrscheinlich in der Verlegenheit sein, dass *Du* es nicht acceptiert hättest. Wieder eine Fatalität der Doppelverhandlungen. Nun sprichst Du: Dass 16 Louisd. zuviel für die Ouverture [3] (in Partitur, 4 u. 2 hdg.) sei, da sie, Deiner Ansicht nach zu kurz sei. Dabei bedenkst Du nicht: 1. dass sich eine nicht zu lange, bogenzahlreiche Composition besser verkauft,

als umgekehrt, u. 2. dass die von Dir berührte Kürze der Ouverture nur optische Täuschung ist. Denn, gestochen, wird sie, wie jede andere Ouverture im 2händigen Clavierauszug 2 1/2 Bogen geben. Abgesehen davon, dass sie die gewöhnliche Länge hat u. nicht ohne Interesse ist, hast Du mir in Bausch und Bogen 16 Louisdor geboten, ohne die Anzahl der Tacte zu bestimmen, und ich, fröhlich gestimmt, schlug ein. Dass das Honorar nicht zu viel ist, beweist, dass ich jetzt noch mehr dafür bekommen kann, weswegen ich Dich bitte, mir den Clavierauszug der Ouverture sogleich wieder zuzuschicken, im Fall Du den geschlossenen Handel nicht eingehen willst. Jeder Deiner Briefe drückt mir den schmeichelhaften Wunsch aus, Kompositionen von mir zu erhalten, die mir nach meinen Wünschen honoriert werden sollen, u. so angenehm und ehrenvoll mir auch ist, so leid thut es mir, hinterher, des Honorars wegen, in lange Unterhandlungen, Auseinandersetzungen u. Schwierigkeiten verfallen zu müssen. Ich erinnere Dich an meine Aeusserung deshalb, bei unserer letzten Zusammenkunft in Leipzig, worauf Du erwidertest: Derlei Unannehmlichkeiten mit Honorarangelegenheiten, können unter uns nicht vorfallen. Aber Du dachtest gewiss nicht daran, dass im Handel und Wandel selten ein sonst freundschaftliches Verhältnis Einfluss ausüben kann und soll. Häufig ist es bei mir der Fall, dass ich um Manuscripte angegangen werde. Nun habe ich aber etwas, das ich lieber dem Freunde, z. B. Dir schicke. — Du magst es aber nicht —! Was geschieht? *Ich* komme in Verlegenheit. Jenem andern habe ich die Sache refusiert — und mir wird es von Deiner Seite. Darum ist es am besten, ich melde Dir (oder wem sonst?): Ich habe das und das fertig; es kostet so und so viel; willst Du es, so schicke mir das Geld. So ist es am kürzesten u. besten. Denn was schlechtes, lasse ich zu meiner eigenen Schande nicht drucken.

So melde ich Dir denn auch hiermit, dass ich für das Museum, Deinem Wunsche zufolge, soeben ein Rondino vollendet habe, für welches ich 20 Thl. Pr. C. verlange. Ich erwarte deshalb Deine Antwort, so wie auch auf die dramatisch-musikalische Monatsschrift [4], da ich nicht nach Halle kommen kann, indem ich nächste Woche nach Berlin reise [5]. Auf jeden Fall wird es mir lieb sein, vor meiner Abreise noch Antwort von Dir zu erhalten.

Halte obige weitläufige Auseinandersetzung für weiter nichts, als den Wunsch, unsre Handelsgeschäfte möglichst zu klären u. kürzen, damit unsre Freundschaft später oder früher dadurch nicht einmal unnötigerweise getrübt werde.

Nebst vielen Grüssen von den Meinen an Dich u. die Deinen u. dem Wunsch, dass Ihr viel Vergnügen haben möget, bleibe ich wie immer

Dein Freund

H. Marschner.

N.S.

Ich erwarte um so mehr gleich Antwort, da, *im Fall die Monatsschrift erscheinen soll,* von meiner Seite Correspondenzen angeknüpft werden müssen, was ich ohne Sicherheit mit Euch natürlich nicht unternehme, u. erst später mit einer anderen Handlung das Unternehmen anfangen kann. Bis zum 1. Erfolg haben wir aber nicht viel Zeit!! Da Dein Bruder auch in Halle ist, so wird die Sache bald konferiert sein. Dein H. M.

[1] Die Verlagsanstalt Brüggemann in Halberstadt war, wie schon in der Einleitung betont, durch die mangelhafte Geschäftsführung des Inhabers Carl Br. in Schwierigkeiten geraten. Um den notwendigen Verkauf nicht zu überstürzen, hatte sie Adolf Br. auf seinen Namen übernommen. Auf diesen Umstand nehmen M's. Ausführungen in diesem Brief Bezug. Der Verlag ging dann in die Hände von Hofmeister, Leipzig, über, der Hauptverleger von M. bis dahin gewesen war.

[2] Mit den 6 Heften ist eine Sammlung Marschnerscher Lieder gemeint. Die 1. Sammlung, als Op. 47 erschienen, enthielt 6 Lieder für Bariton oder Baß: Mondenschein — Zum Tanzabend — Das Bad — Das flotte Herz — Frau Leakey — Aus Goethes Faust. 2. Sammlung Op. 51.

[3] Wohl eine Sonderausgabe einer M.schen Opernouvertüre.

[4] M. scheint die Idee einer dramatisch musikalischen Monatsschrift gefaßt zu haben und hatte zu ihrer Verwirklichung den Verlag Br. ausersehen. Durch den Verkauf des Verlages scheint sich die Sache zerschlagen zu haben.

[5] Reise zwecks Aufführung seines Templer und Jüdin. Siehe Brief 2 Bemerkung 4.

Stimmforschung und Stimmbildung / Dr. Karl Klunger (Dresden)

Das Gebiet der Stimmanalyse gehört nicht der anatomischen Provinz an. Die Erfahrung, daß stimmlich günstig veranlagte Naturalisten trotz stimmphysiologisch eingehender Aufklärung doch durch verschiedene Schulen laufen, ohne eine sie selbst und andere befriedigende künstlerische Ausbildung zu erzielen, bestätigt, daß eben auf dieser Grundlage Singen nicht gelehrt werden kann.

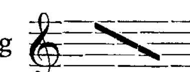
Der zweite Weg, der vielleicht eher zum Ziele führen könnte, würde durch die Nachahmung laufen. Die Geschichte der Gesangspädagogik belegt, daß zahlreiche Meister (auch neuere Stimmforscher, z. B. Taylor, bevorzugen diese Methode) nur auf ihr fußend in einzelnen Fällen Erfolge bei ihren Schülern gehabt haben. Ein festgefügtes Lehrgebäude auf ihr allein aufzurichten, haben sie indessen nicht vermocht. Das Studium durch Abhören des idealen Tones ist ein sehr problematisches Verfahren: es setzt voraus, daß der Schüler eine Tätigkeit schon besitzt, die er sich erst im Laufe des Studiums erwerben kann: seine eigene Tonerzeugung in ein Vergleichsverhältnis zum Gehörten zu setzen, zu erkennen, wo die Ursachen seines unvollkommenen Klanges liegen. Vorerst ist ihm dies also eine Unmöglichkeit, und nur die Kritik durch andere mit Ohren, die am idealen Tone geschult sind, kann ihm die Gewißheit der richtigen Tonproduktion verschaffen. Die Schwäche solcher Methodik liegt auf der Hand: die starke Inanspruchnahme des Einflusses dritter Personen, die bloße Rezeptivität des Studierenden führt ohne weiteres zu einer Verödung oder Unsicherheit des Lehrgangs. Die Belebung und Sicherung kommt nur von jener Seite, die stützend auf alle pädagogische Arbeit einwirkt: dem psychologischen Verfahren. Es hat Hand in Hand zu gehen mit der Nachahmung, und diese wieder im Ineinander mit dem Vorstellungsprozeß, der durch den Lehrer im Schüler geregelt wird, bringt Klarheit in den Werdegang der Stimme. Der Weg ist bis zum Ziele eindeutig vorgezeichnet: Aller Anfang ruht im Kopfton. Aber wer, selbst an den größten Bühnen, ist noch imstande, einen Pianissimokopfton mit seinem schwebenden und aufblühenden Klange zu singen? Wenn dieser noch

nicht ganz durch falsche Stimmbehandlung erstickt worden ist, also in schwachem Keime noch besteht, dann doch künstlerisch unverwendbar, weil resonanzlos.

Die Entwicklung des resonanzerweiterten, künstlerisch höchster Wirkung fähigen Kopfklangs ist eine mühsame Aufgabe, die die gespanntesten Anforderungen an die Intelligenz und die Energie des Studierenden stellt. Intelligenz ist Vorbedingung, weil die psychologische Methodik des Tonstudiums die Vorstellungskräfte in steigendem Maße in Anspruch nimmt, je näher es dem Endziele kommt, um so geschlossener wird das Vorstellungsbild vom idealen Ton und seine Erzeugung damit eine auf das Bewußtsein gestellte und gesicherte Tätigkeit.

Von wo aus sucht der Durchschnittssänger seine tonale Sicherheit zu gewinnen? Einzelne Muskelgruppen sind für ihn Stützen zur Durchführung eines Tones, der durch seine Gebundenheit an die sich abnutzende Materie jede Entwicklung verhindert. Entwicklung in unaufhaltsamer, steigender Linie ist aber das Wesen des idealen Tones; sie wird angebahnt von der ersten Übung des Kopfklanges ab und ist eine Zeit wachsender, klarer innerer Anschauung von diesem Stimmklang. Die Begriffe der klingenden Luft, des Singens auf dem Atem, der Loslösung des Klanges vom Instrument werden erlebt und in die Tat umgesetzt. Das Problem der Höhe besteht nicht für einen Sänger, der auf Grund des Kopftons geschult ist. Ihn entwickeln heißt also die gesamte stimmliche Zukunft auf die sicherste Grundlage stellen und damit zugleich der Gesangskomposition ungehindert durch Stimmgrenzen die freie Entfaltung erneut gewinnen.

Das Ausgehen von den Sprachelementen, das Anerziehen des Sinnes für die Mischung der Vokale, die allein den idealen Klang ermöglicht und den Kopfton kleinster Form allmählich zum voluminösen Gebilde schweißt, ist das Charakteristische der psychologisch-analytischen Methodik. Die ersten stimmlichen Übungen in der idealen Schule sind Gehörübungen für die einzig mögliche künstlerische Färbung der Vokale, oder richtiger gesagt *eines* Vokales, der den Kopfton besonders begünstigt. Die drei Phasen der Entwicklung: 1. Kopfton, 2. Mittelstimmton, 3. Vollton stehen und fallen mit der Erkenntnis der Färbung der Vokale. Der Kopfton ist an die dunkle gebunden; der Vollton an seine Aufhellung. In der Mitte steht der Mittelstimmton. Zur Gewinnung der Färbungen wird in fördernder Weise die psychische Einwirkung entsprechender Wörter, die ihrer Stimmung nach den Kopfklang von Natur aus anstreben, herangezogen. Mit dem Kopfton verbindet sich organisch die richtige Führung des Atems, so daß die Kehlstrecke nur als Durchgangsweg für die aufwärts steigende Luft benützt wird, ohne daß durch überflüssige und schädliche Muskelbewegungen auch nur das geringste resonanzstörende Hemmnis hervorgerufen wird. An die Atemkraft wird keine unvernünftige Forderung gestellt, wie das so häufig bei der Brusttonausbildung geschieht; selbst die Residualluft kann manchmal genügen, einen schwebenden Pianoton zu erzielen. Kleiner Atemzug, wachsender Druck und gähnende Schlundstellung sind die ersten Ergebnisse der Übungen. Der Keim zum Kopfton liegt in zwei Lautgebärden: in der der Zustimmung

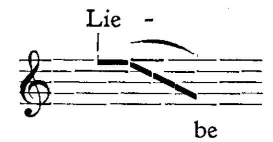
„hm“ mit abwärts gehender Bewegung ,

wobei der Ausgangsklang Kopfgepräge hat. Ferner in der der konsonantischen Frage „hm?“ mit dem umgekehrten melodischen und stimmlichen Gange. Die Übungen für Feststellung der Tätigkeit, diese Gebärden im Kopftonklange auszuführen, geschieht stets *pp*. Man beobachtet, wie in der konsonantischen Frage ebenso wie in dem zustimmenden „hm“ der nach dem Kopfe strebende Vokal bereits mit enthalten ist. Es genügt schon leises Öffnen der Lippen, um einen vokalgemischten ü/u-Klang im reinen oder doch günstig vorbereiteten echten Piano zu erhalten. Es ist kein Zufall, daß für die vokallose Rede gerade der Nasal als Ausdrucksmittel benutzt wird (auch die Verbindung „ng“ kommt, wenn auch als landschaftliche Eigentümlichkeit vor); er begünstigt namentlich bei der Frage die steigende melodische Linie, weil er durch fast halbvokalische Gestaltung (ü/u) und Kopftonführung den Schritt nach der Höhe erleichtert, insbesondere bei emphatischer und wohlgepflegter Rede, d. h. wenn dem einen Konsonanten die Bedeutung der Bestätigung oder Frage satzmelodisch zugelegt wird. Die Pianoführung bringt so zwanglos den Kopfton bei der Aufwärtsbewegung oder den höheren Ansatz bei dem Abwärtsgehen zur Erscheinung. Die elementarste Form der Kopftonerzeugung läßt sich also auf die gepflegte satzmelodische Führung eines Konsonanten (Nasals) in Aufwärtsbewegung (Frage) oder Abwärtsbewegung (Bestätigung) zurückführen.

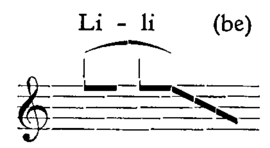
Diese Art der Entwicklung des Kopftons auf Grund der psychischen Klangeinstellung wird sich besonders dann empfehlen, wenn durch falschmuskulöses Singen der Pianoton geschwunden ist oder nur mangelhaft besteht. Es gibt natürlich auch günstig organisierte Stimmen, die den Kopfton schon durch bloßes Denken der der Brusttonerzeugung entgegengesetzten Verhältnisse in kürzester Zeit beherrschen lernen. Das sind indessen die Ausnahmen; die ungünstige und fehlerhafte Stellung der Stimmen ist leider die Regel.

In einem besonders schwierigen Falle (es lag nahezu Stimmbandlähmung vor infolge von Dehnung der Brustresonanz bis in die höchste Lage) mußte die individuelle Stimmforschung als Ausgang für die Stimm-

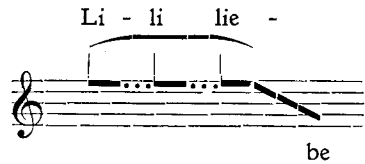
bildung von ganz anderer Seite her betrieben werden. Das Wort „Liebe“ wurde in zarter Deklamation portamentoartig in Abwärtsbewegung geführt:



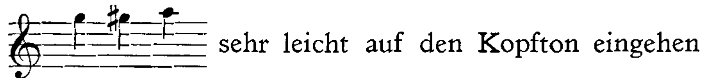
Ohne tiefen Atem zu holen, nur im Bewußtsein, eine dem Gefühl entsprechende Tonqualität finden zu müssen, die dem lyrischen Charakter des Wortes entsprach, wurde der Sänger zum Kopfton geleitet. Schon nach einigen Übungen gelang das. Dann wurde die erste Silbe des Wortes wiederholt in gleicher Form wie zuvor ohne oder mit Abwärtsbewegung:



dann mit dritter Wiederholung der ersten Silbe, also „Lilli liebe“:



Dann ohne Abwärtsgleiten „Lilli lieb' mich“. Auf diese Weise wurde durch konsequentes Einhalten dieses Weges ein in der Naturanlage ehemals schönes, dann aber versungenes Material wieder zurechtgerückt, nur dadurch, daß psychische Stimmung und physische Stimmäußerung in ein vernunftgemäßes Zugehörigkeitsverhältnis gebracht wurden. Beide Beispiele zeigen, daß die Stimmforschung im Ziele zwar Eindeutigkeit aufweist, im Wege, den sie beschreitet, hingegen Mannigfaltigkeit Prinzip ist, da sie immer an das jeweilige Individuum und an seine besondere organische Veranlagung gebunden ist.

Es gibt Fälle, bei denen der Versuch sofortigen Singens des Kopftons, wenn er nicht von Natur aus schon ideal besteht, sogar Schaden anrichten kann. Da der Anfänger beim Singen gern Muskelbewegungen vorzunehmen pflegt, die den Ton verschlechtern, (Verengungen des Aufsatzrohres!), kann es vorkommen, daß der Weg zum absoluten Kopfton eher versperrt als geöffnet wird. Dann ist die Entwicklung von der oben skizzierten Sprechtechnik das Gegebene. Flachen Bruststimmen ist es oft eigentümlich, daß sie etwa in der Lage  sehr leicht auf den Kopfton eingehen und nach dem obersten Tetrachord allmählich sehr große Ausdehnung gewinnen. Die Übertragung des Kopfklangs nach Mittellage und Tiefe ist dafür mit erheblichen Schwierigkeiten verknüpft, da durch Überdehnung der Brustresonanz Mittellage und Tiefe ganz besondere und schwere Schädigungen erleiden, die sich in der Unmöglichkeit oder großen Schwierigkeit des Pianoansatzes äußern. Da ist der Stimmbildner lange Zeit nichts anderes als Arzt, der durch geeignete Übungen die organischen Schädigungen zur Heilung bringt. Die dunklen, fülligen Naturstimmen weisen meist umgekehrte Verhältnisse auf; der Kopfton der Mittellage ist leichter zu gewinnen als der der Höhe. Dunkle Klangfarbe verrät stets größere Mischung mit Kopfresonanz. Für alle Stimmgattungen und -farben ist aber unabweisliche Forderung: Ausdehnung und Verbreiterung der Stimmbasis über den Gesamtumfang; wenn auch die tiefste Lage des Kopftons ungemischt kaum künstlerisch verwendbar werden wird, für die Stimmpflege und namentlich für die sichere Gewinnung der Mittel- und Vollstimme ist er der einzige unwandelbare und unerschütterliche Unterbau. Ohne die hier an einigen Beispielen dargetane Stimmenforschung am Individuum ist die Stimmbildung auf den Zufall gestellt. Die Frage des Kunstgesangs ist nicht durch Umgehung der Vorbedingungen rationeller Methodik zu beantworten. Ihre oberste lautet eben: Ablösung des Kopftons vom Gesamtorgan unter exakter Forschung nach seinen Quellen. Jede Methodik, die Stimme schaffen und bilden will, ohne den Kopfton als Ausgang benützend, die Resonanzhemmnisse spielend zu beseitigen, ist anzufechten, weil sie entweder zu falschen Zielen führt oder den Studierenden auf Umwegen gehen läßt. Wie jede Wissenschaft hat auch die Stimmbildung das elementarste Gesetz „vom Leichten zum Schweren“ unbedingt zu befolgen. Wenn in ihr überhaupt etwas relativ leicht zu nennen ist, dann wäre es höchstens die Anerziehung des Kopftons; aber auch sie ist immerhin eine schwere und mühevolle Angelegenheit. Darüber steht aber doch seine Weiterführung über den Mittelstimmton zur Vollstimme. Mit der letzteren beginnen, heißt also der einfachen Vernunft zuwider handeln. Dem Naturalisten und falsch Geschulten erscheint freilich der Forte-Ton am leichtesten, weil er ihn benutzt, um aus der qualvoll fürchterlichen Enge der gestauten Luft und der überspannten Muskeln herauszukommen. Er ist für ihn das kleinere Übel und Erleichterung von den verschiedenen Druck- und Preßkräften, in die sein Ton hineingewürgt war. Ziel ist aber ein Forteton, der dem Gesetze weiser Ökonomie aller Kräfte entspricht; der frei ist von den Mängeln der Substanz und als Wesen nur die klingende Luft kennt. Was liegt näher, als den methodischen Gang mit *dem* Ton zu beginnen, der ein Minimum an Energieverbrauch fordert, und dann erst allmählich dazu überzugehen, weiter wirkende Agonisten heranzuziehen? Der Kopfton ist schon aus Gründen pädagogischer Erwägung als Ausgangspunkt der Stimmbildung anzusehen; er ist gewissermaßen

die Lautlehre des Kunstgesanges. Von ihm aus ist die lückenlose, übersehbare Schulung möglich; die Stimmbildung dagegen, bei der der Studierende die methodische Bahn, die er durchlaufen soll, von vornherein nicht klar vor sich erkennt, durch die ihm nicht ein groß Teil Selbsturteil, Selbstarbeit und, was über allem steht, Selbstentscheidung auf seinem Wege zufällt, ist abzulehnen. Die Bildung der Stimme aus dem Kopfton heraus überläßt es dem Schüler nicht, Geheimnisse durch den Zufall zu lösen. Sie liegt in ihrem ganzen Entwicklungsgange vor ihm, noch ehe er ihn im ersten Drittel durchschritten hat. Ist der resonanzerweiterte Kopfton einmal erfaßt, so ist dem Adepten der auf ihn gegründeten Schule die weitere organisch aufbauende Arbeit nur eine gesetzmäßig aus ihm heraus entwickelte. Sie ist an die Zeit, an das sich schulende Gehör, an die Leitung des Meisters des idealen Tones gebunden, sie ist aber auch eine Eigenarbeit des Intelligenten und von innerster Befriedigung, weil sie in ihrem Gesamtwesen nach Klarheit der Gliederung und des Aufbaus den sicheren Erfolg schon in sich trägt.

Wie die individuelle Stimm*forschung* zur Bestimmung der Kopftonverhältnisse dient und in diesem Sinne gewissermaßen eine vorbereitende Tätigkeit darstellt, die unentbehrlich für die Weiterarbeit ist, so fassen wir die Stimm*bildung* als das ureigenste Schaffensgebiet des Schülers selbst mit auf; ohne eine regsame aktive Geistesarbeit ist erst nach weit längerer Zeit möglich, was ein intelligenter Mitarbeiter des Stimmbildners in kurzer Frist zu leisten vermag. Dafür ist aber auch die Entwicklung der Stimme kein bloßer mechanisch-organischer Vorgang, sondern eine Synthese aus geistiger und körperlicher Aktivität, die die Stimmbildung über den Stand der reinen Nachahmung hinaushebt und sie wirklich in die Reihe der pädagogischen Wissenschaften stellt.

Hans Knappertsbusch / Von Paul Marsop

Im Frühling letzten Jahres war die „Rose vom Liebesgarten" zu München neu einstudiert worden. Der Komponist richtete einen offenen Brief an die Generalintendanz der bayerischen Staatstheater und urteilte folgendermaßen: „Unter dem starken Eindruck der gestrigen Vorstellung möchte ich aussprechen, wie sehr es mich gefreut hat, das Werk wiederum in einer so großartigen Wiedergabe gesehen und gehört zu haben. Es kann nicht meine Absicht sein, jedem Einzelnen der an dem Erfolg Beteiligten zu danken; aber ich empfinde sehr tief die treue, liebevolle und künstlerisch beseelte Arbeit, die in der musikalischen Gestaltung auf der Bühne und im Orchester, in den wundervollen Bildern und in der ganzen Inszenierung mit ihren kühnen Lösungen geleistet worden ist und die auch einmütigen Beifall gefunden hat. Im Zusammenwirken aller Kräfte ist eine Aufführung zustande gekommen, *wie ich sie bisher noch nicht erlebt hatte.* So sehr mich das für mein Werk freut, so erfüllt es mich auch deshalb mit besonderer Genugtuung, *weil die Aufführung ein bewunderungswertes Bild von dem hohen künstlerischen Niveau der Münchner Oper bietet.* Ich bitte Sie daher, allen Mitwirkenden, vor allem natürlich den Herren Knappertsbusch, Hofmüller, Pasetti und Linnebach, den vorzüglichen Vertretern der Gesangspartien ebenso wie dem Orchester und Chor und den ausgezeichneten Kräften des technischen Personales für ihre hervorragenden Leistungen meinen herzlichsten und aufrichtigsten Dank freundlichst zu übermitteln." Also *Hans Pfitzner,* der — mit Recht — Anspruchsvollste der Anspruchsvollen.

* * *

Die Kapitale Bayerns hat mehr Glück als — Dankbarkeitsgefühl gegen das Schicksal, das ihr nach Felix Mottl wieder eine geborene Führerseele für die Oper bescherte. Einen kernhaften Musiker, insbesondere als Nachschöpfer auf dem Gebiete des Musikdramas, hinter dem Primus omnium, Karl Muck, nicht allzu weit zurücksteht, der aber auch im Konzertsaale, Mozart und Beethoven, Bruckner und Brahms gesammelten männlichen Ernstes dienend, dem Geistreicheln und Nüanzenaufspüren feind, sich als geschlossene Persönlichkeit von ungewöhnlichen Graden erweist. Seine Hauptvorzüge: eine überquellende, sich naiv herzlich kundgebende, durch keine Hetze, keine Gemeinheit zu trübende Musizierfreudigkeit; feuriges, von zielbewußter Energie gebändigtes Temperament; wundervoll festausgeprägter wiewohl elastischer Rhythmus; schier unfehlbare Orchester-Technik und -Beherrschung (Schule Steinbach); absolute Deutlichkeit des instrumentalen Gewebes ohne aufdringliches Unterstreichen von Nebenstimmen; sicheres Organisieren und Handhaben des gesamten verwickelten Opernapparates; schlichte, nie in süßliche tränenschwere Sentimentalität umschlagende Gefühlssprache. Runde, mit einem geringen Probenaufwand, mit unglaublichem Konzentrationsvermögen erzielte Ergebnisse.



Hans Knappertsbusch

Er läßt *singen,* stets aus der dramatischen Situation heraus. Er phrasiert wohltuend klar, plastisch (man gewahrt das Vorbild Mucks). Sein Münchner Orchester, durch ihn wieder zur Einheitlichkeit der Tongebung und des Vortrages zurückgewöhnt, schwelgt in Saft und Farbe, übertönt jedoch nie den Darsteller. (Anregungen Nikischs und Straußens.) Er täuscht, improvisatorisch schlagfertig und aus den Spielern das Letzte, Beste herausholend, nahezu wie einst Mottl den Wagner-Aufführungen im Prinzregenten-Theater Festspielreife an, hat sich in die akustischen Unzulänglichkeiten und Tücken dieses Hauses im Handumdrehen eingelebt. Jede vor ihm liegende Partitur behandelt er mit gleicher Liebe, gleicher Sorgfalt. Den Ring-Dramen

wahrt er die große heroische Linie, dem „Parsifal“ das Helldunkel, in dem die Mystik webt. Beseligt schwärmt er mit Mozart. Als Interpret der „Salome“ zaubert er ein sinnbetörendes orientalisches Nachtstück herauf. Und auch die heitere Muse zeigt sich ihm freundwillig; die graziöseste „Fledermaus“ läßt er über die Bretter schwirren und sich in ihren köstlichen Walzern wonnig wienerisch wiegen.

Alles das mit erst fünfunddreißig Jahren.

Nun ja, ein paar leichte Schatten schweben noch über den Grund hin. Knappertsbusch hat sich mit dem Problem des, soweit es das verquere überhohe Haus mit Rängen überhaupt gestattet, einheitlich auszugestaltenden szenischen Bildes bisher nicht ausreichend beschäftigt. Seine richtig gespannten Beethoven-Bögen sind hier und da seelisch-inhaltlich stärker zu füllen. Jeweils belustigt es ihn, das Flittergold einer Pucciniade aufglänzen, ein Feuerwerksrad Tschaikowskys sausen zu lassen, seiner meisterlichen Dirigiertechnik ein Extrafest zu bereiten. Sein Geschmack in der Zusammenstellung des Theaterspielplans, der Konzertprogramme ist noch nicht ausgereift: Was verschlägts? Selbst ein Hans von Bülow stellte seine vorbildlichen Vortragsordnungen erst um sein fünfzigstes Lebensjahr auf und Franz Liszt räumte noch unmittelbar, ehe er sein Weimarer Reformwerk begann, einer leichtwiegenden Opernfantasie den Platz neben einer klassischen Sonate ein. Wehe dem, der zu früh „fertig“ ist! Er hat nichts zuzusetzen, bleibt im Musikbeamtentum stecken. Verständige werden ferner berücksichtigen, daß es eine schier unlösbare Aufgabe ist, ein gutes „Repertoire“ zu machen in Tagen, in denen so ziemlich alle Sänger, die mehr als drei leidliche Töne in der Kehle haben, einen unstillbaren, gegen Dollarika hin gerichteten Wandertrieb empfinden, in denen eine Opernleitung, die 1890 wöchentlich vier bis fünf Aufführungen zu versorgen hatte, nachgerade für zehn, zwölf, vierzehn auf verschiedenen Szenen vor sich gehende Vorstellungen einzustehen hat, in denen schließlich dieser verrückte Bühnenhetzbetrieb es dem gewissenhaftesten Kapellmeister unmöglich macht, für einen dem Theater mit Mühe und Not abgerungenen Symphonieabend hinlänglich zu probieren. Daß Knappertsbusch den ungünstigsten Verhältnissen das Möglichste abtrotzt, erhellt aus folgender kleinen Statistik. Im ersten Vierteljahre der Münchner Amtsführung Bruno Walters wurden gegeben 40 deutsche, 24 französische und italienische Opern, im ersten Quartale der Direktion Knappertsbuschs, bei inzwischen wesentlich verdichtetem, erschwertem Arbeiten, 68 deutsche und 26 französische und italienische.

* * *

Das Händeklatschen der Mehrheit, die äußeren Erfolge besagen für Kundige nicht viel. Immerhin macht sich die Tatsache geltend, daß man jetzt überall, im Inlande wie im Auslande, sehr aufmerksam hinhorcht, wenn der Name Knappertsbusch genannt wird. Nach von ihm geleiteten Aufführungen sprach ich urteilssichere Amerikaner, die mit der ihnen eigenen ruhigen Bestimmtheit erklärten: „*Den* holen wir uns herüber, nicht für eine Season, sondern für immer. Das kann ein zweiter Karl Muck werden!“ Als der Künstler, Beethoven und Brahms ausdeutend, zum erstenmale vor das anspruchsvolle und „an das Beste gewöhnte“ Konzertpublikum Wiens trat, feierte er einen glänzenden, von der maßgebenden dortigen Presse mit warmer Zustimmung bekräftigten Triumph. Und die Münchner? Auf der Seite Knappertsbuschs stehen die, denen es ernstlich um gute, ohne mimische Beigaben in deutscher Rhythmusfestigkeit wundervoll klar aufgebaute und mit gesundem *männlichem* Fühlen vorgetragene Musik zu tun ist.

Endgültig wurde ich mir über ihn klar, als ich einer von ihm dirigierten Aufführung des „Parsifal“ beiwohnte —, nicht im Zuschauerraum des Prinzregenten-Theaters sondern im verdeckten Orchester — um zu sehen, wie er, ohne beim äußeren Gehaben irgendwie auf die Hörerschaft Rücksicht nehmen zu müssen, mit Auge und Gebärde die Szene regelte, Instrumentalisten und Sänger beflügelte. Ich erlebte Ueberraschendes, Erstaunliches, Hinreißendes. Während, wenn er am Kapellmeisterpult des Konzertsaales steht, meistens zusammengeballte Kraft sich in sparsamen, doch stets bedeutungsvollen Zeichen entladet, folgte hier, im „mystischen Abgrunde“, eine beredte, weitausschwingende, nichts weniger als geschauspielert abgerundete, doch stets ausdrucksstarke Geste der anderen, flammte aus jeder Bewegung das Feuer eines die Handlung und Musik leidenschaftlich, ja ekstatisch Miterlebenden. Offenbar wurde ein brünstiges Sichhingeben von solcher Ausdrucksgewalt, daß in mir die Besorgnis aufstieg, sie möge Knappertsbusch allzufrüh verzehren. Doch stets blieb die Reinheit des Linienzuges gewahrt. Dionysisches gab sich kund, von straffer Energie gebändigt. Während der ganzen Dauer der Vorstellung bei den Streichern und Bläsern nicht die geringste Ermattung oder Unaufmerksamkeit. Alle gingen getreulich mit, nicht weil ihnen der Vorgesetzte seinen Willen aufzwang, sondern *weil sie empfanden wie er*. Wer die vollgiltigen Künstler für sich hat, der spotte der Gegnerschaft der Hysteriker beiderlei Geschlechts, der Valutaschieber, der Gernegroß-Dilettanten, der Nörgler mit der verbeulten Giftspritze und der Komponisten, deren Ehrgeiz im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Können steht!

*

Giordanos „André Chenier“ in der Dresdner Staatsoper

Seltsame Dinge geschehen. Man läßt den 100. Geburtstag eines deutschen Tondichters wie *Peter Cornelius* vollkommen unberücksichtigt und gräbt dafür eine 30 Jahre alte italienisch-französische Revolutionsoper aus. Das Jugendwerk *Umberto Giordanos* ist früher an mehreren deutschen Bühnen gegeben worden, hat aber nirgends vor der Konkurrenz vor allem Puccinis bestehen können, weil ihm die gleiche dramatische Durchschlagskraft und der gleiche melodisch-musikalische Nerv fehlen. Heute, nach so langer Zeit, wirkt die *Musik* in ihrer begreiflichen Abhängigkeit von Verdi und dem Kurse der Veristen veraltet und papieren. Auch der Text (von Illica) ist schwach. Der Titelheld, doch immerhin einer der ursprünglichsten und feinsinnigsten Lyriker Frankreichs, wird zum Revolutionsopfer herabgewürdigt. Was sagen uns heute die großen Arien und Duette nach der schrecklichen Aufruhrszene mit ihrem wüsten Musiklärm, den *Fritz Busch* leider nirgends abschwächte! Aus der energischen Ablehnung des wahlverwandten „Kleinen Marat“ von Mascagni (vor vier Jahren) hat man keine Lehren gezogen. In unsern Tagen stößt ein Werk wie „André Chenier“ viele ab, muß sie abstoßen.

Man kann füglich fordern, daß der Ausspruch des Hans Sachs „*Ehrt eure deutschen Meister!*“, der stets eine tagfällig-begeisterte Zustimmung auslöst, auch durch die *Tat* befolgt wird. Marschners „Hans Heiling“ und Webers „Euryanthe“ sind zwar in großer Aufmachung geboten, aber nach zwei oder drei Vorstellungen — wieder abgesetzt worden. Der Opernspielplan kann den internationalen Markt nicht entbehren. Gut! Aber dann darf es sich nur um anerkannte oder neuartig-bedeutende Schöpfungen handeln. Im Falle *Giordano*, der in Dresden noch nicht zum Worte kam, hätte sich zweifellos unter seinen zwölf und mehr Opern eine *neuerliche Arbeit* finden lassen, die uns das *gegenwärtige* Können des nunmehr 57jährigen Tondichters aufzeigt.

Bei „André Chenier“ waren in wochenlangen Proben erste Kräfte mit *Fritz Busch* am Werk: *Pattiera* (Titelrolle), *Plaschke* (Gerard), *Helene Jung* (Gräfin), die neuverpflichtete *Meta Seinemeyer* (Madeleine), dazu in kleineren Partien *Adelma v. Tinty,*

Ermold, *Eybisch* u. a. m. Schade um die vielen Mühen! Trotz guter Einzelleistungen in den großen Arien und Duetten war die Gesamtaufführung nicht so geschlossen, wie man es hier gewohnt ist. Das erste Bild wies Lücken auf. Eine verhältnismäßig kleine Gruppe des vollbesetzten Hauses erzwang bald die Führerschaft in der Beifallsäußerung und machte den äußeren Erfolg, worauf mit den Hauptbeteiligten auch der *Komponist* wiederholt erschien. Der kunstverständige, von Sensationslust freie Teil des Publikums schwieg, so daß es zu keinerlei Ruhestörung kam.

Um unsern von Karl Pembaur geschulten *Opernchor*, um die berühmte *Staatskapelle*, um die Mehrzahl des *Solistenensembles* werden wir vielfach beneidet. Was ließe sich in der Stadt Webers und Wagners für die *deutsche* und zugleich für die *internationale* Sache der Oper tun! Wo bleiben Mozart-, Weber-, Marschner- und Lortzing-Zyklus? Wo Cornelius' „Barbier von Bagdad" und „Cid"? Wie herrlich könnte es sein, da wir nicht mehr so fühlbar wie 1923/24 unter der Gastierlust der Bühnensterne zu leiden haben!

In einer Zeit der Volksverarmung, der verheerenden Ausbeutung unserer *Volksgüter* durch katilinarische Existenzen und unentwegtes Schiebertum, muß immer wieder betont werden, daß die deutsche Opernbühne als Bildungsanstalt und Kulturfaktor *Pflichten* hat. Solange wir nicht zu einer Wiedergenesung des Volksempfindens und Volksgeschmacks kommen, ist alle Mühe um den wirtschaftlichen Wiederaufbau unseres hart bedrückten und um seine Würde ringenden Vaterlandes ein Schlag ins kalte Wasser. „Was du ererbt von deinen Vätern hast, . . ."

Prof. *H. Platzbecker*.

*

Othmar Schoeck: „Das Wandbild"

Eine Szene und eine Pantomime von Ferruccio Busoni
Erstaufführung im Züricher Stadttheater

Pierre Maurice: „Nachts sind alle Katzen grau"

Komische Oper nach einer Novelle von Matteo Bandello (15. Jhrh.)
Text vom Komponisten (deutsch von Hans Jelmoli)
Uraufführung

Deutsche und welsche Schweiz bestritten gemeinsam einen der reizvollsten Opernabende dieses Winters.

Busoni hat im „Wandbild" ein chinesisches Geistermärchen verwendet und es in eine europäische Rahmenhandlung gefaßt. Spukhaftes Sein, das hinter leblosen Dingen schlummert, verbindet ihm geschickt das Morgen- mit dem Abendland. Die alte Uhr im Antiquitätenladen der Rue St. Honoré weckt verborgene Kräfte und bedient sich dabei ihres gespenstigen Glockenspiels, das als einziger Musikklang bedeutungsvoll über der gesprochenen Szene geistert. Musik, als Sprache des Uebersinnlichen, beginnt dann mit der Märchenszene, wenn das Wandbild lebendig wird und der europäische Jüngling durch den Bilderrahmen mitten in die chinesische Geisterwelt hineinspringt. Reizende Mädchenchöre umschmeicheln die Pantomime, während die wortlos Liebenden im Orchester ihr Glück und Weh verkünden. Da ist alles, auch die exotische Tönung, in feinsten Traumfarben hingemalt, die märchenhaft nachleuchten, wenn die graue Wirklichkeit und das gesprochene Wort sie ablösen.

Ganz anders geartet ist das Werk des Westschweizers Pierre Maurice. Selbst „Mond" und „Nacht", als redende Personen, bekümmern sich nur um die allerirdischsten Dinge. Die Handlung hat sich von der Novelle des Bandello die glückliche Naivität bewahrt, mit der die beiden Eheherren, jeder der Frau des andern, verliebterweise nachstellen. Dies und die Art wie die beiden verbündeten Frauen, die Rollen tauschend — bei Nacht sind alle Katzen grau! —, sich rächen und ihre beschämten Männer zur Vernunft bringen, ist der Inhalt. Lustige Laune, gutgezeichnete Typen, südliche Kantilene, unaufdringlicher musikalischer Witz, alles vereint sich zu einem Werk, das man getrost als moderne Wiedergeburt der Spieloper bezeichnen darf. Pointierte Stellen des Dialogs werden gesprochen, womit ein echtes Lustspieltempo erreicht wird. Man fühlte den Sängern die Freude an, daß sie nach Herzenslust spielen, sprechen und — gesangsmäßig singen durften.

Beide Werke standen unter der Musikleitung Robert F. Denzlers, dessen künstlerische Entwicklung zum Erfreulichsten gehört, was an unserem Stadttheater vor sich geht. Die Damen Mülkens, Smeikal, Fichtinger, die Herren Schmid-Bloß, Singer und Reinmar bildeten das tadellose Ensemble der Mauriceschen Oper. Im „Wandbild" kann kaum von „Rollen" gesprochen werden, doch verblüffte Schmid-Bloß geradezu als Charakterspieler in der Sprechrolle des geheimnisvollen Antiquars. *Anna Roner*.

Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane"

Erstaufführung im Württ. Landestheater

Das starke Interesse an den musikalischen Lustspielen Wolf-Ferraris, das sich nicht nur im deutschen Süden (Stuttgart und München) bemerkbar macht, ist gewiß symptomatisch für die Opernwünsche unserer Zeit. Man hat das dröhnende Pathos, das mythisch-mystische Getue, das Kolossal-Trara satt (wenn es auch aller möglichen „Belange" wegen noch nicht eingestanden wird), man hat den Mißbrauch des instrumentalen Apparates zu symphonischen Extravaganzen, den des vokalen (der menschlichen Stimme nämlich) zu exaltiertem Geschrei und den Mißbrauch der Oper selbst zu einem vertonten Wortdrama (wobei die formalen Gesetze der Oper ganz übersehen werden) ebenfalls satt. Genug der Götter und Helden mit Schminke und Perücke; ihr Abglanz ist verblaßt. Uns gelüstet nach Menschen, auch wenn sie sich in engem Kreis drehen — wenn sie nur warmes Blut in sich haben; und wenn sie richtig singen und tanzen, lustig oder ernst sind wie normale Leutchen, ohne gleich mit Himmel oder Hölle verschwägert zu sein.

Da kommt nun Wolf-Ferrari (von einem deutschen Vater stammend und bei Rheinberger in München ausgebildet) mit seinen Lustspielen. Was den besonderen Reiz und die Wirksamkeit seiner Stücke ausmacht, ist vor allem die Sicherheit des musikalischen Stiles. Das Orchester wird als Teil eines Ganzen richtig eingeschätzt und diesem mit feiner Hand ein- und untergeordnet. Die Gesangslinien sind (das mütterliche italienische Blut ist da ein glückliches Erbteil) sehr flüssig und arios behandelt und — das scheint mir das Wertvollste — häufig zu ganz prächtigen Ensembles zusammengefaßt. Darin ist Wolf-Ferrari Meister. Wie das in so einem Satz sprudelt und bebt, wie sich die einzelnen Stimmen und Charaktere deutlich voneinander abheben, wie trotz der Vielstimmigkeit jede Pointe „sitzt", jedes Schlaglicht zur Wirkung kommt, wie, als entscheidender Faktor, der dramatische Fluß gerade hier am stärksten fließt: Das ist unübertrefflich und bester italienischer Opernstil. Unsere deutschen Opernkomponisten könnten ihm da viel abgucken. Denn nur das dramatische Ensemble vermag die Oper davor zu bewahren, ein gespieltes Oratorium oder ein gegen die Musik wirkender Dialog mit unendlicher Melodie zu sein.

Die Durchsichtigkeit im Vokalensemble könnte nicht wirken, wenn der Komponist nicht verstünde, das Orchester leicht zu handhaben, ein schönes Filigran zu zeichnen. Prickelnde, schlagkräftige rhythmische Einfälle lassen all die Linien in lustigen Schnörkeln und Sprüngen herumtanzen. Was macht es da, wenn die flüssige, leichtfaßliche Melodik nicht immer ganz originell ist!

Der Text behandelt, wie in den anderen Lustspielen, das bürgerliche Milieu mit den engherzigen, spießigen Eheherren auf der einen, den gewitzten, unternehmungslustigen Frauen auf der

anderen Seite. Das junge Paar, das sich nach dem Spruch der Väter vor der Hochzeit überhaupt nicht sehen soll, wird durch die Mütter und Tanten doch zusammengeführt und der stumpfsinnige Trotz der Männer durch weibliche Beredsamkeit gebrochen. Das Buch ist sicher kein Meisterstück; manches ist nebeneinander gereiht, was verknüpft sein müßte. Aber der Auftrieb des Vorwurfs ist doch stark genug, um die Handlung über drei knappe Akte zu spannen.

Otto Erhardt, der im vorigen Jahre die komplizierteren „Neugierigen Frauen" in mustergültiger Weise inszeniert hatte, bewies wieder eine recht glückliche Hand, die gerade in heiteren Werken um so besser arbeitet, als sie von einem musikalischen und witzigen Kopf geleitet wird. Das Spiel war leicht, amüsant, ohne possenhaft zu sein; die Ensembleszenen sehr gut aufgebaut und voll dramatischer Bewegung. Freilich stand Erhardt ein Helfer am Pult zur Seite, wie man sich ihn nicht besser wünschen kann: *Ferdinand Drost*, dessen musikalische Leitung eine wahre Freude ist. Welch rhythmischer Schwung im Orchester, was für ein temperamentvolles Gestalten, dabei welche Feinheit in der Begleitung, welch geschickte Ausbalancierung im Dynamischen, welche klare Herausarbeitung von Einzelheiten auch im verzwicktesten Durcheinander, welch schöner Klang und (was man recht oft vermißt) welche Präzision im Orchester! Die Besetzung in den hervorstechendsten Rollen war ausgezeichnet: Swoboda (Lunardo), Lydia Kindermann (Margarita), Gertrud Bender (Lucieta), Marie von Emst als Gast (Felice); dann muß Schätzler als Simon genannt werden, der gerade in solchen komischen, chargierten Rollen vortrefflich ist, aus denen er eine ganz abgerundete, lebensvolle Figur zu machen versteht. *H. H.*

*

Leo Janáček: „Das listige Füchslein"

Oper in drei Akten nach der gleichnamigen Erzählung von R. Těsnohlídek. — Uraufführung in Brünn

Nach den kritischen Berichten aus hiesigen tschechischen Blättern wurde diese letzte Oper des nun 70jährigen Brünner tschechischen Komponisten Janáček als dessen reifstes, geschlossenstes und eigenartigstes Werk interpretiert, als ein Werk, in dem der greise Künstler den Umschwung zur expressionistischen Richtung vollzogen hat. Ich war nun nicht wenig erstaunt, als alle diese Voraussetzungen, mit denen ich das Theater betrat, Stück für Stück in nichts zerfielen und sich die Eindrücke, die ich durch das Werk empfing, in einer Weise verschoben, die es mir unbegreiflich erscheinen ließen, wieso Bühnenschöpfungen Janáčeks auch außerhalb der Grenzen unserer Republik festen Fuß fassen konnten.

Vor allem war ich erstaunt, wie ein Musiker zu diesem Textbuche, das als das allerprimitivste zu bezeichnen ist, was mir je unter die Augen kam, eine Musik schreiben konnte. Von einer in sich geschlossenen Handlung ist *überhaupt* keine Rede. Nicht einmal das Wort „listig" im Titel des Werkes wird durch das sich zunächst in der Gefangenschaft, dann im Walde herumtummelnde Füchslein gerechtfertigt, denn es begeht tatsächlich nichts, demzufolge es vor anderen Exemplaren seiner Gattung irgendwie hervorstechen würde. Im Gegenteil: während die übrigen Füchse sich in Gemeinschaft von anderen Tieren im Walde ihres Lebens freuen, wird gerade das „listige" Füchslein schließlich vom Menschen überlistet und erschossen. Ganz unzusammenhängend mit den ganz nüchternen Vorgängen in Tierkreisen, werden diese, bereits in dem Textbuche zu Braunfels' Oper „Die Vögel" ihr ungleich höherstehendes Vorbild besitzenden Tierszenen mit einzelnen, mit letzteren in fast gar keinem Zusammenhange stehenden Menschenszenen künstlich verkittet, von denen gleich die erste bezeichnenderweise in einem Wirtshause spielt und mit der Betrunkenheit eines Försters und Schulrektors ihren Abschluß findet. Zu erzählen, was die Personen sonst auf der Bühne zu tun haben, bringt mich in Verlegenheit, da sie sich eben, bis auf das Erschießen des Füchsleins in keiner Weise handelnd betätigen.

Aehnlich primitiv wie die Handlung ist auch die — allerdings durch eine routinierte Orchestertechnik klanglich brillant ausgestattete — Musik von Janáček. Sie ist ausschließlich dem französischen Impressionismus entlehnt und als solche insbesondere in harmonischer Hinsicht ganz epigonenhaft gestaltet; sie verarbeitet dessen typischste akkordische Merkmale wie etwa bis zum Ueberdruß wiederkehrende Akkordwechsel, z. B. c moll, F dur) und gefällt sich in einer aus eben derselben Quelle stammenden, bis zur Manieriertheit gewordenen, über übermäßigen Dreiklangsketten aufgebauten Ganztontechnik. Thematisch besteht sie in der Regel aus einer viermaligen Folge eintaktiger Themen, die von weiteren, ganz analog gestalteten Viertaktern abgelöst werden. Innerlich geschlossene musikalische Episoden bekommt man selten zu hören, so daß sich das Ganze lediglich als ein ganz lose und künstlich verkittetes Mosaik von stets viermal hintereinander gestammelten Phrasen darstellt. Streckenweise bewegt sich das Orchester nur zweistimmig, an sich wohl kein Fehler, aber fehlerhaft oder zum mindesten anfechtbar dann, wenn die Mittel und die Erfindung nicht ausreichen, um der laufenden Szene gerecht zu werden oder sich, wenn diese anspruchslose Zweistimmigkeit allzu oft wiederholt oder gar durch längere Zeit hindurch andauert.

Mit solchen Mitteln eine ganze Oper zusammenzustellen, ist allerdings ein Kunststück, das Janáček in jener Hinsicht glücklich gelöst hat, daß sie Laien oder laienhaft empfindende Musiker über ihre erschreckende Magerkeit und Primitivität hinwegzutäuschen vermag. Ein Kenner wird sie ablehnen, um so mehr als sie ihm nirgends etwas irgend Neues, ihn unwillkürlich Packendes, Mitreißendes, in ihren Bann Ziehendes oder gar Originelles zu bieten vermag. Aufhorchen lassen nur die ganz niedlich geschilderte Fuchsenhochzeit und wenige Stellen im dritten Akte, in denen sich die Musik Janáčeks stellenweise zu polyphonen, geschlossen gestalteten, wärmer getönten Episoden steigert, oder dort, wo sich der Komponist mit der Wiedergabe von Tierlauten beschäftigt. An solchen Orten möchte man gerne, schon des Lokalpatriotismus wegen, bejahen, wenn nicht unmittelbar nachher ganz gegensätzlich gestaltete Eindrücke jede wärmere innere Teilnahme abhanden kommen ließen. Die Aufführung war glänzend vorbereitet; mit kostbaren Kostümen und stilvollen Dekorationen wurde nicht gespart. Vorzüglich bewährte sich der als Musiker hochachtbare Dirigent Franz Neumann, der seiner schwierigen Aufgabe in einwandfreier, ausgezeichneter Weise gerecht wurde.

Br. Weigl.

*

Der vernaderte Gottesmusikant

In einem der letzten Hefte der N. M.-Z. finde ich einen Angriff auf mein und Victor Léons Volksstück „Der Musikant Gottes" von Dr. Theodor Haas aus Wien, worauf ich kurz antworten möchte, weil es sich um die typische Vernaderung eines österreichischen Autors durch den andern handelt.

„Der Musikant Gottes" ist nicht, wie Herr Haas den Lesern der N. M.-Z. weismachen will, eine Posse oder Operette oder Stück mit Musik, sondern das Gegenteil: ein Sprechstück, ein volkstümliches Schauspiel, das in einer Reihe von fröhlichen oder gefühlvollen Szenen den mühseligen Aufstieg eines künstlerisch begnadeten Menschen aus bäuerlichen Tiefen schildert, und zwar auch für die Volksangehörigen, die nicht Symphoniekonzerte besuchen. Freilich redet darin der „Gottesmusikant" nicht Hebbelsche Verse oder Georg Kaiser-Prosa, sondern seine oberösterreichische Mundart, spricht wie ihm der Schnabel gewachsen, sagt „Grüaß Gott" wie alle andern Menschen und ist dennoch — durch sein Tun — ein großer Mann, während Herr Haas veraltet

genug, sich einen bedeutenden Geist nur auf dem Sockel seines eigenen Denkmals stehend vorzustellen vermag.

Ja, es kommt auch Musik vor, ein paar Takte, weil von einem Musiker die Rede ist; aber es wird nicht gesungen und nicht „musiziert", sondern ein paar knappe Episoden erhalten ein flüchtiges musikalisches Kolorit. „Gebe Gott, daß sich kein Theaterdirektor fände, der dies Machwerk aufführt", lautet der fromme Wunsch des Herrn Haas. Aber Gott hat es gegeben, Gott hat sich gegen Herrn Haas entschieden, und einige Theaterdirektoren veranlaßt, das Stück zu geben. Und die Direktoren, die den „Gottesmusikanten" aufführten, waren die von Klagenfurt, Salzburg und Reichenberg. Und überall war der Eindruck bei Presse und Publikum stark und rein. Niemand wurde durch das Stück und die keusche Verwendung einiger Takte Musik verdorben, ja der Hauptdarsteller, Wilhelm Klitsch vom Deutschen Volkstheater in Wien, gewann Stück und Rolle derart lieb, daß er sich für eine Aufführung in Wien lebhaft einsetzt. Sie können ihn selbst befragen. Oder auch die Kritiken nachlesen (Klagenfurter Blätter, Neues Wiener Journal, Neue Freie Presse, Tagespost in Graz). Also.

Es gab in Wien auch, wie Herr Haas erzählt, einen „flammenden Protest" gegen das Stück. Der flammende Protest bestand aus einem Zettel, den der Vorstadtbuchhändler Carl Maria Danzer, ein durchaus liebenswürdiger, nur durch andere momentan verhetzter Herr, um die Buchausgabe des Stücks zu schlingen für gut fand. Ein Zettel mit drei Zeilen, die er aber nach erhaltener Aufklärung nicht vor Gericht, sondern noch v o r dem Gerichts*termin* widerrief mit Entschuldigungen u. dergl. m. Also! Wo ist der flammende Protest!

Bedauerlich, daß sich heute Snobs finden, die Bruckner „schützen" zu müssen vorgeben, während die gleiche Mentalität ihn vor dreißig Jahren noch begeiferte. Ich, als Schüler des Meisters, weiß wohl, was ihn erhöht oder schändet; ich habe eine Handlung erfunden, die e r zwar nicht biographisch erlebte, die aber ihn erleben läßt. Und sage mit Pontius Pilatus: quod scripsi, scripsi: was ich schrieb, das schrieb ich.

Wien, den 13. Februar 1925. Dr. *Ernst Decsey.*

* * *

Herr Dr. *Theodor Haas* hat auf die Entgegnung des Herrn Dr. Decsey folgendes zu erwidern:

Herr Dr. Decsey nennt meinen durchaus sachlich gehaltenen Bericht im ersten Januarheft über sein Bühnenwerk „Angriff" und „Vernaderung". Dies ist ungemein bezeichnend für die Denkungsart des *Kritikers* Dr. Decsey. So ein Kritiker säbelt jahraus jahrein die Werke der schaffenden Künstler nieder — und wenn er dann selbst einmal mit einem Opus an die Oeffentlichkeit tritt und eine Ablehnung erfährt, dann gibt es helle Empörung. Als echter Journalist und Pressemensch greift er zur Entgegnung. Was würde Herr Dr. Decsey dazu sagen, wenn er bei jeder abfälligen Kritik, die *er* schreibt, von den betreffenden Autoren zur Rechenschaft verhalten werden würde! Man beachte den in Dr. Decseys Epistel streng eingehaltenen Unterschied: die *zustimmenden* Berichte in der Tagespresse nennt er *„Kritik"*; aber mein *ablehnender* Bericht ist ein *„Angriff"*, eine „Vernaderung".

Aber nun zur Sache! Der von Herrn Dr. Decsey dargestellte „Aufstieg eines künstlerisch begnadeten Menschen aus bäuerlichen Tiefen" sieht folgendermaßen aus: Im ersten Bilde ist der 30jährige Bruckner ein allseits geschätzter Organist in St. Florian. Im zweiten Bilde (20 Jahre später) ist er Professor am Wiener Konservatorium. Er wird uns als völlig ungeeigneter Lehrer vorgeführt, dessen Unterrichtsstunde in der Heldentat gipfelt, daß er mit seinen Schülern im Gänsemarsch zweimal um den Tisch herumspaziert. Außerdem wird ein von ihm komponiertes Benedictus vom Preisrichterkollegium abgelehnt. Das dritte Bild spielt an dem Tage, da Bruckners III. Symphonie ausgepfiffen wurde. Aber es bleibt ihm die Hoffnung auf einen seiner Schüler, der es bereits zum Militärkapellmeister gebracht hat und der es unternimmt, aus den Motiven der durchgefallenen Symphonie einen „Bruckner-Marsch" für das Volksgarten-Restaurant zu verfertigen. Im letzten Bilde plagt sich Bruckner an seinem 60. Geburtstage vergeblich mit dem Tedeum und bringt es nicht zusammen. Aber aus zur Verlesung gebrachten Zeitungsberichten (!) erfahren wir, daß seine Romantische Symphonie Erfolg gehabt hat. Allein das Tedeum kommt nicht vom Fleck. Nicht einmal, nachdem Bruckner den Rock ausgezogen hat, um in Hemdärmeln an die Arbeit zu gehen. Doch zu seinem Glück erfährt der hilflose Greis, daß ihm ein Kavallerieoffizier eine Schülerin, in die er trotz seines hohen Alters verliebt war, weggeschnappt hat; bei diesem belebenden Ereignisse fällt ihm endlich das Tedeum ein, das er denn auch sofort am Harmonium spielt. So, jetzt hat er seine Ruh und man zieht den Vorhang zu. —

Durch welches Tun der Titelheld dieses Stückes ein großer Mann ist — das kann ich beim besten Willen nicht herausfinden. Und mit dem Dialekt hat's auch seinen Haken. Wenn man bloß unorthographisch schreibt, so ist das noch lange kein Dialekt! „Sampfonie" (für Symphonie), „ankaschiert" (für engagiert), „Kambiniern" (für komponieren), „papalär" (für populär) usf. — Das sind läppische Verstümmelungen und es müßte ein trauriger Schnabel sein, der so verwachsen ist! Außerdem haben zwei Figuren des Stückes vorschriftsgemäß zu jüdeln und der arme Richard Wagner, der der Beschreibung zufolge „ausschaut wie a kleiner Jud", hat gewaltig zu sächseln. Aber immerhin sind noch einige Personen da, die so etwas wie hochdeutsch reden.

Das Buch enthält eine Flut ordinärster Schimpfworte und Redensarten. Zur Illustration setze ich bloß eine kleine Blütenlese *jener* Titulaturen her, die in den Dialogen dem *Meister Bruckner selbst ins Gesicht* geschleudert werden: „blöder Mostschädel", „Dummer Kerl", „Wurschtel", „Häuferl Unglück", „Patsch"; abgesehen von diesen und anderen Freundlichkeiten sagt seine Jugendfreundin zu ihm, er sei „a Halbscheid gottbegnadet und a Halbscheid vertrottelt". Armer Bruckner, der wehrlos gegen solche Niedrigkeit ist! —

An Musik enthält der erste Akt mehrere Orgelzwischenspiele, einen „Jodler", auf den Bruckner „gloria in excelsis deo" singt, sowie das Andante aus der Zweiten Symphonie. Der zweite Akt bringt einen Militärmarsch am Klavier und die Aufführung des Benedictus mit Sopransolo. Im vierten Akte wird das Trio der Vierten Symphonie zum Tanze aufgespielt und einige Teile des Tedeum am Harmonium vorgetragen. Laut Fußnote S. 26 des Buches ist „die zur Handlung gehörige Musik vom Verlage des Theaters an der Wien W. Karczag zu beziehen". Das ist bekanntlich Wiens größte Operettenbühne und -Verlagsanstalt.

Was den von mir erwähnten Protest im Schaufenster eines Buchhändlers betrifft, so schließe ich eine genaue Abschrift desselben bei, welche 21 Zeilen umfaßt und auf Grund deren die geehrte Schriftleitung beurteilen möge, ob der Ausdruck „flammender Protest" von mir zutreffend gewählt war. Ueber die weiteren Folgen dieses Schriftstückes, dessen Abdruck ich ebenfalls der Schriftleitung überlasse, bin ich naturgemäß nicht informiert.

Zur Entkräftung dessen, daß mich Herr Dr. Decsey zu jenen Snobs zählt, die vor 30 Jahren Bruckner begeifert haben, möge dienen, daß ich damals ein Knabe war, der fleißig seine Schularbeiten schrieb.

Ich überlasse es nun den Lesern der N. M.-Z. zu beurteilen, ob ich recht daran tat, zur Abwehr eines solchen Erzeugnisses meine Feder zu ergreifen. Und ich hoffe, Herr Dr. Decsey wird noch oft Gelegenheit haben, seiner „„„Dichtung"""" wegen Entgegnungen zu verfassen. Dr. *Theodor Haas.*

MUSIKBRIEFE

Frankfurt a. M. Das Frankfurter Musikleben hat entgegen den großen Erwartungen, die man an die Berufung des neuen Operndirektors Clemens Krauß geknüpft hatte, keine großen Aenderungen erfahren. Der Betrieb nimmt seinen gewohnten Lauf, nur ist das Interesse des Publikums gegen die Vorjahre stark zurückgegangen. — Die drei großen Chorvereine haben nunmehr die Ergebnisse ihrer Arbeit vorgelegt. Der Cäcilienverein brachte unter Stefan Temesvary eine — besonders in den Chören — gelungene schöne Wiedergabe von Bruckners f moll-Messe. Der Rühlsche Gesangverein zeigte unter Hermann Scherchen mit der Aufführung von Bachs fast ungekürztem Weihnachtsoratorium gegen früher eine ganz erstaunliche Steigerung seines Könnens. Die Singakademie unter Fritz Gambke hatte sich an die Einstudierung der Gurrelieder gewagt, und obschon die Solisten bis auf den hervorragenden Sprecher Wilhelm Klitsch (Wien) völlig versagten, und obschon auch sonst vieles unvollendet blieb, muß man dem Dirigenten doch für seinen Unternehmungsgeist Dank wissen. Man erhielt wenigstens im allgemeinen einen Eindruck von dem Werk, das zwar nur Keime des modernen Schönberg enthält, aber gerade durch die Tonsprache eines gesteigerten Tristanstiles den Vergleich ermöglicht, der diese Schöpfung an Tiefe und Größe des Gehaltes über alle anderen Werke der Wagner-Nachfolge erhebt. —Von den kleineren Vokalvereinigungen verdient der Bockenheimer Liederkranz (Männerchor) Erwähnung, der mit einem Ludwig Thuille-Abend eine künstlerisch zu wertende Leistung bot, schließlich sei noch Scherchens a cappella-Chor genannt, der neben alten Werken

Madrigale von Hindemith vortrug. — Die Leiter der Museumskonzerte und des Symphonieorchesters Clemens Krauß und Ernst Wendel teilen ihr Interesse zwischen altem und modernem Gut. Einen tieferen Eindruck vermochte keine der Novitäten zu hinterlassen, auch in der Reihe der Solisten findet sich kein ungewohnter Name. Die fast gleichwertigen Fähigkeiten der Orchester erzielen unter Krauß mit Richard Strauß, unter Wendel mit Brahms ihre besten Leistungen. In einem Sonderkonzert unter Scherchen hörte man die Uraufführung von Krencks III. Symphonie und Pfitzners Violinkonzert, zwei Werke, die sich merkwürdig ergänzen. Wie bei Pfitzner das Können den Gehalt weit überragt, so sprengt umgekehrt bei Krenck das impulsive und vehemente Gefühl vorerst noch den Rahmen. — In der Oper sah man eine eindrucksvolle und ergreifende Wiedergabe von Tschaikowskys „Pique-Dame", deren Erfolg auf die vorzüglichen Darsteller John Gläser (Hermann) und Magda Spiegel (Gräfin) und die musikalische und szenische Regie von Ludwig Rottenberg und Lothar Wallerstein zurückzuführen ist. Dr. *K. Meyer.*

*

Görlitz. Ein musikalisches Ereignis bilden stets die Konzerte des Vereins der Musikfreunde, dürfen wir uns hier doch neben den Orchesterwerken erster Solisten erfreuen. Zuletzt konnten wir W. Gieseking und Björn Talen bewundern. Jenen im Grieg-Konzert und Werken Modernster, diesen „natürlich" in italien. Opernarien, weniger als Wagner-Sänger. Kapellmeister F. Ritter brachte als Neuheit Rezniceks D dur-Symphonie. Ein Ereignis war ferner die Erstaufführung der cis moll-Symphonie C. Strieglers (Dresden) unter der Leitung des Komponisten. Strieglers Kompositionsweise erinnert an Straußsche Art, ohne es jedoch an Persönlichkeitswerten mangeln zu lassen. Die Volkssymphoniekonzerte liegen jetzt in der Hand der Stadttheaterverwaltung; Kapellmeister Schottländer und Fricke waren die Dirigenten der beiden Abende. Eine dauernde Einrichtung versprechen gottlob die Abende des Dresdner Streichquartetts zu werden. 5 Konzerte haben sie bereits mit wachsendem Erfolg gegeben. Als einzigen größeren Chor konnten wir den Berliner Domchor unter Prof. Rüdels Leitung begrüßen. Unter den Solisten wären Leny Reitz-Buchheim (Viol., Dresden) und P. Schramm hervorzuheben. — Das Stadttheater brachte als reichsdeutsche Uraufführung Smetanas Oper „Der Kuß" und als Erstaufführung „Djamileh" von Bizet. — Im Opernbericht Heft 8 ist mir insofern ein bedauerlicher Irrtum unterlaufen, als Tristan in den Streichern tatsächlich etwas stärker besetzt war, als ich behauptet habe. *S.*

*

Hamburg. Fortschrittliches hat über die konservative Ader der Hansastadt gesiegt. Auch das Stadttheater brachte — in einer Sondervorstellung zwar! — abwegige Musik: Hindemith und Stravinsky, brachte sie unter Egon Pollak dergestalt, daß man die bisherige Zurückhaltung der Leitung solcher Aufgaben gegenüber bedauern mußte. Stravinskys auf die Dauer von zwei Stunden verzerrte Persiflage zur „Geschichte vom Soldaten" erweist sich als der Dichtung unterlegen, während durch Hindemiths Musik die krassen Unmöglichkeiten der „Sancta Susanna" so weit gedeckt werden, daß man musikdramatisches Geschehen spürt statt der Freveltat der verirrten Nonne. Erste Kräfte wie Sabine Kalter (Klementia), Emmy Münchow (Susanna), Josef Degler (Soldat), Walter Elschner (Teufel) fügten sich der Regie unter Leopold Sachse (der den Sprecher bei Stravinsky glänzend löste). Die Volksoper griff zurück auf Wagners „Liebesverbot" in der Fassung Hegers und brachte mit Kapellmeister Bruno am Pult diese abwechselnd Bewunderung und Rührung heischende Großtat eines jungen Genius, die eine musikalische Weltschau darstellt, in der wirkungsvollen Mischung buntester Stilarten recht annehmbar zum Erklingen, wobei die Ausstattung von Johannes Schröder freie, aber zielsichere Wege ging. Elli Fromm als Novize gab stärkste Bühnenkunst, ebenso Hermann Siegel, der den Friederich gestaltete. Die Kammerspiele führten unter auffallender Nichtbeteiligung der eigentlich interessierten Kreise Siegfried Schefflers Musik zum „Kreidekreis" von Klabund auf, eine ebenso zurückhaltende wie verdeutlichende, auf subtilste Kammerwirkung gestellte Tonbeigabe zu dem chinesischen Spiel. Als weitere Neuaufführung aus einheimischer Feder wurde Robert Müller-Hartmanns Passacaglia von Prof. Violin zusammen mit eigenen Klavierstücken geboten, denen sie aber an Gehalt, Fluß und Wuchs im störrischen und herrischen c moll bei weitem überlegen war. Hier ist auch Ilse Fromm-Michaels' Sonate zu erwähnen, von Carmen Sendel ganz auffallend klar gegliedert, aber doch zu abhängig vom Brahms-Vorbilde, um zu überzeugen. Bei der Geige hieß die Sensation Prihoda; märchenhafte Flageoletts, viel Dämonisches im Strich, Sarasate-Erinnerungen weckend. Jan Kubelik zeigte gewisse Stilmomente der Vieuxtemps, Wieniawski und Bruch in eigener Fassung und mit vorteilhafter Mischung jüngerer Klangvorstellungen; dies Violinkonzert hat aber zu wenig stretta-Laune bei großer Ausdehnung. Kubelik spielte im überfüllten Saale, hierzulande heute ein Wunder! Eugen Papst sieht für allen Wagemut nicht den Lohn ständigen guten Besuchs in den Symphoniekonzerten des Musikfreunde-orchesters. Bei ihm kamen der Altmeister Felix Woyrsch mit einer zweiten Symphonie C dur (op. 60) als unerschütterlicher Bejaher der klaren und unverwirrt erfüllten Form, als weiterweisend und internationalen Pulsschlag vermittelnd Respighis Sinfonia drammatica, zur Abschreckung die dreist überhebliche, brutal und primitiv darstellerische Pazific-Symphonik von Honegger zu Gehör. Den herrlichen, in seiner klassischen Objektivität erschütternden Mahler (V. Symphonie) bei Dr. Muck, Brechers Schönberg-Werbung (Verklärte Nacht), die heldische Pfitzner-Leistung Alma Moodies, deren tonliche Reife und Süße die Herbheit des Vorwurfs völlig meisterte, Edwin Fischers Mozart-Eigenwilligkeit und die Chopin-Debussy-Parallele von Gieseking müssen hier, wo anderes gar nicht erwähnt werden kann, nur registriert werden. *Weiß-Mann.*

*

Heilbronn. Singkranz und Orchesterverein Heilbronner Musikfreunde brachten am 29. Januar d. J. unter A. Richards bewährter Leitung im Festsaal der Harmonie als interessante Neuheit die Oper „Dido und Aeneas" von Henry Purcell mit gutem Erfolg zur Aufführung. Das 1680 geschriebene Werk des früh vollendeten englischen Meisters soll in Deutschland erst im Jahr 1924 erstmals aufgeführt worden sein, und zwar in Homburg v. d. H. gelegentlich des Tonkünstlerfestes in Frankfurt a. M. Es bietet keine großen Schwierigkeiten, ist aber durch die einfach schlichte Harmonik seiner ohrfälligen, von hübschen Vor- und Zwischenspielen des Orchesters umrahmten Chor- und Solosätze wie auch durch die lichte Klarheit seiner Melodieführung interessant, auch wenn die theatermäßige Darstellung der äußeren Vorgänge fehlt. Außer dem stattlichen gemischten Chor des Singkranz, der seine Chöre durchweg sicher und eindrucksvoll durchzuführen wußte, verhalfen treffliche Solisten der Aufführung zu gutem Gelingen. In der Hauptrolle der „Dido" bewährte sich wieder, wie hier schon oft, die Stuttgarter Kammersängerin Tester. Die glänzende Kraft ihrer Stimmittel und die tiefgefühlte Vortragsweise sichern ihr noch immer schönen Erfolg. Auch die weitere Sopranistin Frl. G. Braasch aus Jena verfügt über ein schön und hell klingendes, rein und sicher intonierendes Organ, das durch sorgfältigere Behandlung der Konsonanten seine schönen Leistungen noch steigern könnte. Sehr überrascht hat die hier ebenfalls noch unbekannte Altistin Frl. M. Fuchs aus Stuttgart, eine durch stimmlichen Edel- und Vollklang wie auch durch großes Ausdrucksvermögen sehr vorteilhaft gekennzeichnete Sängerin. Für die Baßpartie des „Aeneas" hatte der hier längst bekannte Sänger Professor Hußla aus Nürnberg seine Kraft zur Verfügung gestellt, wiederum ein bewährter Meister der Sangeskunst, dessen Tonbildung allerdings einige Eigentümlichkeiten zu erkennen gibt. Kleinere Solopartien wurden von den Chormitgliedern Frau Ulmer und Frl. Maser bewältigt. In Professor Köbele vom Realgymnasium hatte der Verein einen feinfühligen und technisch gewandten Begleiter auf dem Flügel und ebenso leistete der Orchesterverein in der Begleitung der Chöre wie auch in der sauberen Durchführung der Vor- und Zwischenspiele allen billigen Anforderungen durchaus Genüge. Der reichlich gespendete Beifall der großen Zuhörerschaft war ein Zeichen des schönen Erfolges, über den Herr Richard quittieren durfte. *J. K.*

*

Leipzig. Zu Beginn des neuen Jahres machte sich in Musikerkreisen, die die Abwesenheit Wilhelm Furtwänglers am festlichen Neujahrskonzert des Gewandhauses nicht verschmerzen wollen, eine gewisse Nervosität bemerkbar: Gerüchte über eine erfolgreiche Berufung des Dirigenten an die Wiener Staatsoper tauchten auf, die Furtwängler selbst unter Hinweis auf seinen mehrjährigen Leipziger Kontrakt widerlegen mußte. Inzwischen lernte man Otto Klemperer als Gastdirigenten an Bruckners VIII. Symphonie kennen, die in allen Teilen ungekürzt gegeben wurde und durch ausgleichende und vermittelnde Tempomodifikationen an einheitlicher Wirkung ihres Aufbaues gewann. Maria Olszewska verhalf durch ihre große Kunst Gustav Mahlers „Liedern eines fahrenden Gesellen" zu unerhört schöner Wirkung. Günther Ramin, unser Thomas-Organist, trotz namhafter Berufung unserer Musikstadt treubleibend, zeigte in Regers II. Orgelsonate reifste Meisterschaft mit geistvollem, klangfeinem Orgelspiel. — Im nächsten Gewandhauskonzert gab der General-

musikdirektor der Leipziger Oper, Gustav Brecher, eine klanglich berückende Don Quixote-Aufführung, köstlich in allen Details, und vermittelte Richard Straußens weitreichende Absichten programmatischer Ausdeutung in überzeugender Weise. Der Abend brachte ferner eine kurze Gedächtnisfeier für den 55jährig verstorbenen beliebten Gewandhauskonzertmeister Hugo Hamann durch Karl Straubes weihevolles Orgelspiel; im zweiten Teile Gustav Mahlers „Lied von der Erde" (mit Sabine Kalter und Karl Günther als Solisten), das — bei äußerster Breite des Tempos — wie in überirdischer Verklärung ausklang. — Die Oper hat als Silvester-Ueberraschung die „schöne Galathe" in Opernbesetzung unter Brecher und Brügmann herausgebracht, deren außerordentlicher Erfolg nur durch die Entgleisung eines Darstellers, die von nervöser Seite als Juden-Feindschaft empfunden wurde, getrübt wurde. Im übrigen beherrschten Anstellungsgastspiele den Spielplan. — Im V. Philharmonischen Konzert unter Alfred Szendreis Leitung kam die „Meeressymphonie" des Schweden Kurt M. Atterberg zur Erstaufführung, die in drei programmatischen Sätzen nordische Naturschilderungen von harmonisch interessanter Wirkung gibt. *A. B.*

*

Stuttgart. Nach dem Gesetz vom Gegensatze schlug das Ueberangebot an Konzerten mit einem Male in sein Gegenteil um. Nunmehr ist eine Stockung da und es wird einige Zeit bedürfen, bis die Dinge wieder ins richtige Geleise gekommen sind. Mögen es doch die, welche einen Einfluß auf die Regelung des Konzertbetriebs haben, stets bedenken, daß man öffentlich sich vollziehende musikalische Ereignisse, soll ein weitergehender Nutzen davon erhofft werden, stets im Verhältnis zu der Zahl der in Betracht kommenden Musikliebhaber (auch der zahlungsfähigen) sich abspielen lassen muß. — Wir hatten eine Aufführung des Vereins für klassische Kirchenmusik (Dir. M. Halm), wobei der Chor am Händelschen Saul eine gut gelöste Aufgabe gefunden hatte. Die Wahl der Solistinnen war nicht sehr glücklich, besser waren die Vertreter der männlichen Partien; dem Ganzen fehlte noch der richtige Charakter, doch hat der Chor, verglichen mit früher, entschieden gewonnen. In gekürzter Weise brachte die Hochschule für Musik unter A. Cairati das Weihnachtsoratorium von Bach heraus, ein guter Anfang von, wie zu erwarten steht, regelmäßig sich folgenden Aufführungen von Werken größeren Stils. Dem Orchesterverein und seinem Dirigenten H. Rückbeil darf ein ganz besonderes Geschick in der Auswahl seiner Programmstücke nachgerühmt werden. Es werden von ihm einfach besetzte Orchesterkompositionen oder solche für Streicher bevorzugt, und wenn dabei sich Gelegenheit findet, zwei solistische Kräfte vom Range einer Katharina Bosch-Möckel und eines Karl Wendling (beide Violine) als Bach-Spieler zu hören, so freut sich das Herz jedes Hörers. Das Philharmonische Orchester tritt ab und zu mit einer Veranstaltung populären Stils hervor, den Beweis seiner Eignung für höhere Aufgaben hat es noch zu erbringen, doch versprach der Abend mit Eugen Steiner (Klavier) unter v. Akimoff (Dirig.) Gutes. — Beim Rückblick über die in den letzten Monaten hier zu Besuch gewesenen Solisten verweilt man gerne bei den beiden eminenten Geigern Joan Manén und Florizel von Reuter. Der erstere ist nicht nur der Nationalität nach Verwandter, sondern auch geradezu künstlerischer Erbe eines Sarasate, der andere ihm überlegen in der Fähigkeit, in den Geist alter Musik einzudringen, aber der Musikgott hat ihm nicht das von innen heraus wärmende Feuer in die Brust gelegt, sein Spiel läßt oftmals kalt. Walter Rehberg kam zweimal, das einemal als Liszt-Spieler, das anderemal mit dem Violinisten Max Kergl zusammen als Brahms-Spieler. Wir fanden beide Male Grund, seinen hohen Ernst und seine staunenswerte Begabung zu bewundern, schätzen aber den Solisten Rehberg mehr als den Kammermusikspieler. — Das Wendling-Quartett gab Beethoven und Schubert zum besten (Sub hoc signo vinces!), das mit Recht berühmte Böhmische Streichquartett (der Grad seiner inneren Temperatur ist nunmehr doch ein wenig gesunken) konzertierte mit Margarete Klinckerfuß, welche bei dem flüssigen Quintett von Suk sich am Klavier auszeichnete. Ludwig Feuerlein (Bariton) gehört zu unseren denkenden Sängern, und solche braucht bekanntlich Hugo Wolf. Das Trio Helene R. Lang-Doppler-Fränkle ergriff die Gelegenheit, uns von seinem künstlerischen Streben zu überzeugen. Wilhelm Kempff weckte die Erinnerung an große Orgelmeister wach, er wäre der Mann, uns für den Verlust eines S. de Lange zu entschädigen, wobei ihm noch der Vorzug zugute kommt, seine Virtuosenveranlagung ebenso am Klavier wie an der Orgel zeigen zu können. Katharina Bosch-Möckel (Violine) und Paul O. Möckel (Klavier) brachten Violinsonaten dreier hier wirkender Künstler schwungvoll, ja glänzend zur Wiedergabe. Es handelte sich um das schön gerundete Werk 9 von Seyffardt, um E. Straeßers vom echten Geiste der Kammermusik erfüllte, eine lockende Aufgabe für die Spieler bildende D dur-Sonate und um eine Neuschöpfung von Alfred Cairati, der es darin mit dem Modernismus versucht, ohne offenbar ein ganz klares Ziel dabei vor Augen zu haben. *Alex. Eisenmann.*

*

Wien. Unsere Volksoper befindet sich in Zahlungsstockung und steht unter Zwangsverwaltung, und es ist noch keineswegs sicher, ob ihre Erhaltung in der jetzigen Form möglich sein wird, da ihre Uebernahme durch die Stadt, wie dies in ähnlichen Fällen von Notstand in Deutschland schon mehrmals geschehen ist, bis jetzt abgelehnt wurde. Trotzdem — und das verdient die höchste Anerkennung — brachte sie die Wiener Erstaufführung der „Vögel" von Walter Braunfels, die, von Direktor Dr. Stiedry mit größter Hingebung einstudiert und geleitet, musikalisch durchaus gelungen und von schönster Wirkung war. Die Inszenierung litt wohl unter den beschränkten Mitteln des Instituts, aber Chor, Orchester und Sänger gaben ihr Bestes; besonders zu loben sind die Herren Baumann (ein bedeutender Prometheus), Dr. Krögler, ein poetischer, und Bandler, ein humorvoller Vertreter der Spezies Mensch, und Tauber (Wiedehopf) und Frau Tinka Wesel-Polla, die die überaus schwierige, durch die Ivogün berühmt gewordene Koloraturpartie der Nachtigall mit überraschender Leichtigkeit beherrschte. Echtes und starkes Naturgefühl, eine an hohem musikalischem Empfinden reiche Partitur, zahllose lyrische Schönheiten haben dem prächtigen Werk schon an vielen deutschen Bühnen zu vollem Erfolg verholfen, der auch bei uns nicht ausblieb. Irgendwie von der unvergeßlichen „Rose vom Liebesgarten" herkommend, strebt dieses „lyrisch-phantastische Spiel", wie Braunfels es selbst nennt, wohl in der richtigen Erkenntnis, daß es recht wenig mit der Oper, dem Theater überhaupt zu tun hat, sondern eher dem Oratorium, der Kantate zuneigt, durchaus nach höheren geistigeren Sphären.... Himmelweit verschieden davon Mascagnis „Si (Ja)", sein im Jahre 1919 zugleich mit Puccinis „Rondine" zwischen „Lodoletta" und dem „Kleinen Marat" unternommener Ausflug ins goldbringende Land der Operette. Ein operettenunsinniger Text, unmögliche Verwicklungen nach einem abgebrauchten, darum aber nicht brauchbarer gewordenen Schema zusammengestoppelt, absolute Witzlosigkeit — vielleicht wäre der Stoff für eine Parodie noch zu benützen. Aber ihn im Ernst einem Publikum zuzumuten, bedeutet eine Belastung, der die Musik des gealterten Meisters nicht mehr gewachsen ist. Wohl finden sich noch einige hübsche lyrische Stellen, auch ein richtiges Intermezzo träumt von jüngeren, schöneren Tagen, doch ein Ueberfluß an Sentimentalität erstickt und überwuchert jede heitere Regung. Selbst die notwendigen Konzessionen an Tanzrhythmen sind mehr lärmend als pikant und graziös und entbehren jener Durchschlagskraft, die den Operettenerfolg mit sich bringt. Immerhin hatte die Aufführung im Bürgertheater unter der befeuernden Leitung des Maestro selbst einen stürmischen Premierenerfolg, der nicht zum geringsten Teil der prächtigen und effektvollen Ausstattung und der temperamentvollen Darstellung zuzuschreiben war. — Kurz vorher hatte die Staatsoper, in der jetzt eine bei uns ganz ungewohnte Regsamkeit zu bemerken ist, nach der überaus gelungenen, von Egon Pollak vorzüglich geleiteten Neustudierung von „Falstaff" eine Reprise der „Verkauften Braut" gebracht, die durch Richard Mayrs erstes Auftreten als Kezal besonderes Interesse gewann. Hierauf folgte „Freund Fritz", von seinem Schöpfer Mascagni, der seit einiger Zeit als Gastdirigent an der Staatsoper sehr verdienstlich wirkt, selbst dirigiert. Vor dreißig Jahren war das, obwohl nach den Sturmtagen der Cavalleria ein Abfall, doch ein recht ansehnlicher Wiener Erfolg gewesen; jetzt fiel es schwer, den Abend durchzustehen. Diese sentimentale, verwaschene Liebesgeschichte nach dem Idyll Erckmann-Chatrians, in dem ein elsässischer Rabbiner (warum gerade er, ist unerfindlich) als gutherziger Heiratsvermittler recht wenig Witz aufzuwenden hat, um den vom ersten Moment an gewissen Erfolg zu erreichen, hätte nur ein Strom inspiriertester lyrischer Musik erträglich machen können. Aber schon damals ward offenkundig geworden, daß Mascagnis lyrische Erfindung nur schwach und unpersönlich war. Diese Neustudierung, wohl nur ein Akt der Höflichkeit gegen den beliebten Maestro, dürfte trotz der schönen Leistungen der Frau Born, des Herrn Grosavescu und des Fräulein Anday, die virtuos zigeunerisch Violine spielte, kaum eine dauernde Bereicherung des einförmigen Repertoires unserer Staatsoper bilden. Und ob sich nicht andere und bedeutendere Aufgaben für ihren neu belebten Arbeitseifer gefunden hätten, die zugleich lohnender und künstlerisch wichtiger gewesen wären, wollen wir heute nicht untersuchen.... Dr. *R. St. Hoffmann.*

Zürich. Das Mißverhältnis zwischen Einwohnerzahl und Konzertveranstaltungen wächst, aber auch ohne diese Zersplitterung blieben wohl die meisten Konzerte leer: Musik gehört nun einmal nicht mehr so unbedingt zum „guten Ton", wohl aber Wintersport und neuerdings das Radio. Wo ist das tonangebende Stammpublikum der vornehmen Dienstagsabonnementskonzerte hingekommen? Da hilft fürs Erste kein Herumdoktern an den Programmen! Publikumshöhepunkte waren die Aufführungen der Neunten Symphonie und ein internationales Mischmaschprogramm — (César Franck, Grieg, Debussy, Liszt) — mit Walter Gieseking als Solist. Daraus entwickle man sich eine künstlerische Richtlinie! Dies trifft natürlich nicht jenen kleinen Kreis wahrhaft Gebildeter, welcher der Sache und nicht der Mode anhängt. Hier fand Pfitzners charaktervolles Klavierkonzert in Es dur, von F. J. Hirt sehr schön gespielt, herzliche Aufnahme; hier hat man auch Ohr für einheimische Komponisten, wie W. Schultheß, die still ihres Weges gehen. Von Schultheß hörte man in einem vorwiegend dem Gesang gewidmeten Symphoniekonzert zwei Lieder für kleinen Männerchor mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Sehr schön geriet ihm die traumhafte Stimmung in Eichendorffs „Abend". Etwas ganz Besonderes — (für die bewußten Wenigen!) — bot die Tonhalle-Gesellschaft mit einem Extrakonzert unter Fritz Busch. Regers „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie" wurde trotz seiner Länge zum erschütternden Erlebnis. Eigenartig aber aufreibend war der Kammermusikabend der Internationalen Gesellschaft für neue Musik. D. Milhaud, M. Ravel, Igor Strawinsky (dieser diesmal ganz nur galgenhumoriger Katzenjammerer!) und F. Malipiero waren die, vom Brüsseler Streichquartett „Pro Arte" geradezu bewundernswert vorgetragenen Komponisten. Gesamteindruck: hier rast und quält sich eine Gemütsverfassung zu Ende, die unbedenklich nach jedem Mittel des Nervenkitzels greift. Dabei diese Verwandtschaft in der Wahl der Mittel und in der verblüffenden Routine! — Das „Kammerorchester Zürich" will Lücken im Konzertleben ausfüllen, indem es seitabliegende ältere und neue Werke aufführt. Ganz traf dies diesmal nur bei Debussys zwei Tänzen für chromatische Harfe mit Orchesterbegleitung zu, die — echt Debussy — augenfällig das Bild der körperlichen Bewegung, ohne das seelische Mitschwingen, vermitteln. Durchaus vorbildlich war das geistliche Konzert der Stuttgarter Madrigalvereinigung (Leitung Dr. Hugo Holle). Das Historische der Programmfolge nicht nur äußerer Kitt, sondern innerer Zwang, dabei ein wohlerwogenes Ausnützen des Stimmungsgegensatzes. In solcher Aufreihung erscheint jedes einzelne Werk, von den Alten bis zu Reger und Hugo Wolf, wie ein seltenes Kleinod. Der gleiche kultivierte Geist beseelt die Wiedergabe und vereint die auserlesenen Stimmen zu einem Ensemble von hoher Ausdrucksfähigkeit. Der gemischte Chor Zürich tat mit Haydns „Schöpfung", die er jahrzehntelang kleineren Vereinen überlassen hatte, einen guten Griff. Allerdings boten diesmal die Solisten vor allem Lotte Leonard und das Orchester das Beste; die Chöre lobten Gott — im ganzen genommen — ein wenig alltäglich gewohnheitsmäßig. Im Stadttheater erschien der seinerzeit zugleich mit Dresden hier uraufgeführte „Rosenkavalier". Die Aufführung, glänzend in der Ausstattung, war recht gut, obwohl täppische Grobheit gelegentlich den Humor ersetzte. Maria Mülkens, deren Können stetig wächst, erfreute in der Titelrolle. *Anna Roner.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

Kurt Sachs: Musik des Altertums. Verlag Ferdinand Hirt, Jedermanns Bücherei. 96 S. Breslau 1924.

Selten noch habe ich ein historisch gerichtetes Buch mit soviel Genuß und Vergnügen gelesen wie dieses. Das macht neben Sachs' geistreicher Art zu schreiben, besonders die Weite seines Blicks, der die großen Zusammenhänge der ganzen kulturellen Entwicklung von Völkern und Epochen überschaut. Die Gefahr, hier in engem fachlichem Kreise hängen zu bleiben, war ja um so größer, als diese Abhandlung bei dem Fehlen musikalischer Denkmäler doch im wesentlichen eine Geschichte der Instrumente und ihrer Zusammenstellung zu kleineren oder größeren Verbänden werden mußte. Sachs behielt den freien Ausblick. Er entwickelt ein eminent anschauliches Bild von der Musik Aegyptens, Syriens, Palästinas, Mesopotamiens, Griechenlands und Roms. Bis ins 3. und 4. Jahrtausend v. Chr. wird man zurückgeführt und in Gebiete, deren Bedeutung für die Musikgeschichte man bisher — in einseitiger Betrachtung Griechenlands — nicht gekannt hatte. Die Quellen unserer abendländischen Musik beginnen sich zu erschließen, wenn sich die Zusammenhänge zwischen dem Melodienschatz des gregorianischen Chorals und dem der hebräischen und syrischen Tonkunst immer deutlicher zeigen. — Auffallend wenig findet sich über Rom. War es auf musikalischem Gebiet *nur* Provinz? Das musterhaft ausgestattete Bändchen schmücken zahlreiche Noten- und Bildbeigaben. Ich empfehle es jedermann, besonders weil darin dokumentiert ist, daß in der Staatshierarchie Mesopotamiens „die Musiker — wie einst in sumerisch-babylonischen Zeiten — unmittelbar hinter Göttern und Königen" kamen. O tempora!

*

Kurt Sachs: Die Musikinstrumente (108 S.). Verlag Ferdinand Hirt, Jedermanns Bücherei. Breslau 1924.

Diese Arbeit des kenntnisreichsten Spezialisten der Instrumente aller Zeiten und Völker bedarf keiner besonderen Empfehlung. Was aber dieses Büchlein von denen mit gleichen oder ähnlichen Titeln unterscheidet, ist, daß Sachs nicht nur die Instrumente behandelt, sondern dahinter auch immer ihre Bedeutung und Menschen und Landschaft, die sie bildeten, erkennen läßt, daß er, um mit Sachs selbst zu reden, „die Entwicklungslinien nachziehen will, die von der einfachsten rhythmischen Betätigung des Urmenschen über das reife Klanggerät der asiatischen Kulturvölker bis zum europäischen Tonwerkzeug führen". Vierzig Bildbeigaben schmücken das Buch.

*

Johannes Wolf: Die Tonschriften (136 S.) Verlag Ferdinand Hirt, Jedermanns Bücherei. Breslau 1924.

Man muß es Johannes Wolf, dem bedeutendsten Forscher auf dem Gebiet des musikalischen Schriftwesens, danken, daß er eine weiten Kreisen zugängliche Arbeit über die Tonschriften geschaffen hat. Populär ist freilich das Büchlein nicht zu nennen; Wolf setzt vieles voraus, was viele nicht wissen. Es heißt, sich durcharbeiten. Wer Wolfs großes zweibändiges Handbuch der Notationskunde oder andere Arbeiten auf dem Gebiet kennt, muß trotzdem bewundern, wie der Stoff hier auf so engem Raum gemeistert worden ist. *H. H.*

*

Paul Stefan: Arnold Schönberg. Zeitkunst-Verlag, Wien.

Ein mit viel Liebe und Begeisterung geschriebenes Büchlein, das die Gestalt Schönbergs, seine Stellung in der Zeit, seine Entwicklung und die Leiden seines künstlerischen Weges sehr eindringlich schildert. In knapper Form wird über die Werke Wesentliches gesagt.

*

Meyers Neuer Führer durch den Klavierunterricht. Verlag Schott, Mainz.

Dieser Führer (250 Seiten) des Verlages Schott ist ein unentbehrliches Hilfsbuch für jeden Klavierlehrer und -spieler. Er umfaßt in 2 Gruppen Instruktive und Unterhaltungsmusik, die jeweils in verschiedene Stufen eingeteilt sind. Zahlreiche Notenbeispiele erleichtern das Nachschlagen. Den Werken sind kurze Bemerkungen des Herausgebers beigefügt. *L. Ch.*

Musikalien

Wiener Komödienlieder aus drei Jahrhunderten. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

Eine köstliche Sammlung, die einen tief hinein in die volkstümliche Wiener Musik führt, in jene heitere, liebenswerte Atmosphäre, aus der heraus die schönsten Werke musikalischen Humors entstanden sind. Welch reizende, sonnige Pfade durchwandelt man da: von den zopfigen, etwas gespreizten Kompositionen des Kaisers Leopold I. (1686), an italienisch angehauchten Arien vorbei bis zum echten volkstümlichen Wiener Lied, dem natürlich der breiteste Raum gewährt wird. Auch in französischem Geschmack gestutzte Pflänzlein stehen am Weg, auf dem es dann um die Jahrhundertwende (etwa von 1820 an) sich mächtig zu rühren und drehen beginnt: der Walzerrhythmus zieht ins Lied ein und beherrscht es bald völlig. Die Operettenmusik unserer Zeit hat hier ihren Ursprung. Aber wie ist das alles — gegenüber dem kaltschnäuzigen Schneid der Berliner Operette — von freundlichem Humor durchleuchtet, wie liebenswürdig, biegsam und schmeichelnd fließen diese Melodien und Rhythmen dahin. Zum Schluß wird der Weg etwas holprig und klitschig: der affektierte Coupletton aus dem Kabarett tritt auch hier — in der Entwicklung des Theaterliedes — unangenehm in Erscheinung, doch auch hier (gegenüber dem Norden) gemildert von der

weichen Wiener Luft. In dieser Fülle der Gesichte zeigt sich eine Fülle der Gesichter: Haydn und Gluck ziehen vergnügt vorüber, Gaßmann tänzelt im Menuettschritt daher, Mozart geht mit viel Witz über einen flachen Text hinweg, man hört ein flottes Kaffeeduett von Umlauf und genießt die bezaubernd heitere Musik Dittersdorfs. Neben ihnen taucht immer wieder der famose Wenzel Müller auf, dessen flüssige, lustige, witzige, liebenswürdige Musik so ungemein volkstümlich ist (schade, wie sie später zusehends flacher wird). Dann müssen Drechsler und der unglückliche Kauer, der einst gefeierte Komponist des „Donauweibchens" genannt werden, der einem hier ganz böhmisch kommt. (Ueber Kauer und sein tragisches Geschick berichtet in diesem und dem folgenden Heft Dr. Th. Haas.) Haibel erweckt in einem Erinnerung an Spieldosenmusik aus der Kinderzeit. Schubert, Konradin Kreutzer, Schenk tauchen auf. Die rhythmisch und melodisch prickelnden Lieder eines Gläser, die charmanten Einfälle eines Proch zeigen, aus welchem Boden die bezaubernden Blüten des unvergänglichen Johann Strauß emporgeblüht sind. Neben ihnen nicht zu vergessen die Grazie und Schmiegsamkeit Lanners, der all das Mittelmaß der Roser, Hopp, Adolf Müller und wie die Vertreter niedrigerer Sphären alle heißen, vergessen macht. — Diese Sammlung von Theaterliedern (Einlagen in die gesprochene Komödie) ist das reine Vademekum Wiener Musikgeschichte. Von Kaiser Leopold I. über die Wiener Klassiker bis zu den Schlagerkomponisten der letzten Jahrhundertwende erlebt man die Entwicklung vom alten, strengen Stil über italienisch und französisch beeinflußte Musik bis zum Durchbruch eines ganz echten bodenständigen Wiener Liedes, man sieht die Einwirkungen der Stegreifkomödie, der verschiedenen Opernschulen, des Singspieles und endlich der Operette und man durchlebt die Blütezeiten der Tänze vom Menuett bis zum Walzer und Galopp. — Viel Parodistisches steckt in den Liedern, das uns heute nicht mehr zu reizen vermag, weil uns die Anlässe zu den Parodien unbekannt sind. Und manche erscheinen verblüht, weil ihnen hier neben Text und Musik das fehlt, wodurch sie hauptsächlich wirkten: die Gesten des Schauspieler-Sängers. Aber trotzdem behält diese köstliche Sammlung ihren Wert und ihren großen, bestrickenden Reiz. Glückliches Wien, das soviel heitere Musik hervorbrachte! *H. H.*

*

Joseph Haydn: Englische Canzonetten. Drei Masken Verlag, München 1924.

Ein bedauerliches Geschick hat uns Deutschen diese Canzonetten in ihrer richtigen Gestalt vorenthalten. Sie erschienen zu Haydns Lebzeiten bei Artaria in Wien mit einem deutschen Text, der nicht nur eine jämmerliche Reimerei war, sondern auch mit Haydns Musik, seiner Phrasierung und Akzentgebung überhaupt nicht zusammenpaßte. Da die Ausgabe verschwieg, daß es sich hier gar nicht um den Originaltext handelte, schob die Kritik die Schuld Haydn zu, denn nicht jeder war so hellsichtig wie Reichardt, der von vornherein vermutete, „daß unser trefflicher Meister die elenden Verse gar nicht komponiert, sondern irgendein dienender allstetsfertiger Reimbold diesen vielleicht beliebten Theatergesängen des Komponisten, deutsche Worte ohne Sinn und Einsicht untergelegt habe". Leider behielten auch spätere Drucke den unmöglichen Text bei und machten eine weitere Verbreitung der Gesänge unmöglich. Nun endlich hat Ludwig Landshoff, dem wir die Erneuerung vieler herrlicher alter Gesangswerke zu danken haben (Meister des Belcanto), auch dies Werk wieder ans Tageslicht gezogen. Da er selber in einer ausführlichen Einleitung über die Geschichte der Canzonetten, die Stücke selber und über Haydn viel Wissens- und Beherzigenswertes sagt, kann ich mich hier darauf beschränken, auf das Mustergültige der Ausgabe hinzuweisen und sie wärmstens zu empfehlen. Der englische Originaltext ist beibehalten, ihm aber eine sehr geschickte deutsche Nachdichtung von Karl Wolfskehl unterlegt. *H. H.*

*

August Reuß: „Lied des Einsiedels" und „Trost der Nacht". Hofmusikverlag Ferd. Zierfuß, München.

Unter den Werken des in den letzten Jahren zu starker Beachtung gelangten süddeutschen Komponisten hat die Vokalkomposition schon immer eine bedeutende Stellung eingenommen und sich fast ebenbürtig seinen Kammermusikschöpfungen erwiesen. Mit um so größerem Interesse wird man daher dem in diesem Werk 38 (Nr. 1 und Nr. 2) unternommenen Versuch begegnen, so etwas wie eine Synthese der beiden Gattungen zu schaffen, d. h. die melodische vokale Formation mit Elementen mehrstimmiger Satzkunst zu durchsetzen. In dem aus Grimmelshausens abenteuerlichem Simplizissimus entnommenen „Trost der Nacht" geschieht das im alten Stil in der Weise, daß neben der hohen (Koloratur-)Stimme eine Klarinette (oder Violine) als obligates Instrument über dem Klavierpart mitläuft. Die Erinnerung an eine Bachsche Kantate etwa wird verstärkt, wenn das Klavier (wie es der Komponist auch selbst in einer leihweise zu erhaltenden Partitur vorgesehen hat) durch ein Streichorchester ersetzt wird. Reiches Figurenwerk erweckt ohnedies einen wirklich konzertanten Eindruck und läßt eine Aufführung bei Veranstaltungen wenn auch nicht ausgesprochen kirchlich-religiösen, so doch ernsten Charakters sehr dankbar erscheinen. Wie der Komponist sich im Trost-Gesang aller modernen Problematik fernhält und ganz in der schlichten und ehrlichen Weise der alten Meister musiziert, so gerät auch das „Lied des Einsiedels" (nach Worten von Stefan Zweig) nicht allzuweit auf das Glatteis modulatorischer Seitenwege oder gar auf atonales Gebiet. Ebenfalls sehr respektable Formsicherheit zeichnet das von Violine und Klavier (oder Orgel) begleitete, inhaltlich stark grüblerische Lied aus. Natürlich werden auch darin an den hohen Sopran gewisse instrumentale Forderungen gestellt, die einen wirksamen Vortrag erschweren, doch ist das bei künstlerisch ernstzunehmenden Sachen eher ein Vorzug. Von den beiden Schöpfungen, die ihrer Eigenart wegen volle Anerkennung verdienen, scheint mir der musikalischen Konzeption nach die erstgenannte in einer höheren Region geistiger Bedeutung zu stehen.

*

Emil Petschnig: Balladen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Auf dem Betätigungsfeld, das der bekannte Komponist mit besonderer Vorliebe zu pflegen scheint, liegen wieder zwei neue Vertonungen für Bariton vor. Auch Scheffels „Nordmännerlied" und Ernst Zahns „Brücke" werden dankbare Anhänger in den Kreisen finden, denen die Schöpfungen C. Loewes, des klassischen Balladenmeisters, noch zusagen. Beide Werke bewegen sich zwar in sehr konventionalen Bahnen, doch sind es abermals sehr brauchbare sowie höchst anständige Leistungen und verdienen deshalb nicht nur die volle Beachtung der wenigen Berufssänger, die noch Anspruch auf den Namen eines populären Balladenhelden erheben können, sondern vor allem Verbreitung bei allen stimmbegabten Mitgliedern von Männerchören, denen die lebendige Förderung dieser älteren Volkskunst gelegentlich am Herzen liegt. *H. Sch.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Aus Anlaß der *Tausendjahrfeier der Rheinlande* sind in diesem Sommer in *Köln* eine Reihe hervorragender musikalischer Veranstaltungen. Im Mittelpunkt steht das Niederrheinische Musikfest, dessen Konzerte vom 11.—15. Juni von Generalmusikdirektor Prof. Herm. Abendroth und Dr. Richard Strauß geleitet werden. Außerdem veranstaltet die Westdeutsche Konzertdirektion drei große Orchesterkonzerte, einen Schumann-Abend (Manfred und Klavierkonzert) mit dem Kölner Städt. Orchester unter Leitung von Herm. Abendroth (Solisten Elly Ney und Ludwig Wüllner), einen Beethoven-Bruckner-Abend der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Wilhelm Furtwängler und einen Mozart-Mahler-Abend der Wiener Philharmoniker unter Leitung Bruno Walters.

— *Die Bayreuther Festspiele.* Die Verwaltung der Bühnen-Festspiele teilt mit, daß in diesem Sommer 20 Aufführungen sind (Ring, Parsifal, Meistersinger), daß dagegen 1926 nicht gespielt wird. Der Erweiterungsbau des Festspielhauses nähert sich der Vollendung.

— Der ordentliche Professor der Musikwissenschaft an der Berliner Universität, Dr. *Hermann Abert,* ist von der preußischen Akademie der Wissenschaften zum ordentlichen Mitglied ihrer philosophisch-historischen Klasse gewählt und vom preußischen Staatsministerium bestätigt worden.

— In Köln hat sich eine neue *Bläser-Kammermusikvereinigung e.V.* aus den Herren Alfred Kosler (Flöte), Reinhard Faber (Oboe), Alfred Völker (Klarinette), Karl Woschnitzka (Horn) und Wilhelm Herrig (Fagott) mit Joseph Streiffeler am Flügel gebildet, die sich in der Hauptsache mit der Förderung zeitgenössischer Werke befassen will.

— Prof. Dr. *Fritz Stein,* der als Dirigent des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins das Kieler Musikleben seit 6 Jahren erfolgreich leitet und zugleich mit dem Städtischen Orchester eine ausgedehnte Konzerttätigkeit in der ganzen Provinz Holstein entfaltet, ist vom Magistrat der Stadt Kiel zum städt. Musikdirektor ernannt worden.

— *Wilhelm Furtwängler* wird auch dieses Jahr einige Aufführungen der Münchner Festspiele leiten.

— *Bruno Walter* ist als Kapellmeister an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden. (So vermeldet eine Wiener Zeitung.)

— *Ignatz Waghalter* ist als Nachfolger Joseph Stranskys zum Leiter des New Yorker Staatsorchesters gewählt worden.

— *Robert Heger*, Kapellmeister der Bayer. Staatsoper, ist nach seinem erfolgreichen Gastdirigieren für 5 Jahre an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden.

— *Adolf Sandberger* hat eine Oper vollendet, die den Titel „Der Tod des Kaisers" führt.

— *Hermann Unger* hat einen Zyklus „Deutsche Madrigale" geschrieben, die die Stuttgarter Madrigalvereinigung unter Leitung von Hugo Holle zur Uraufführung bringen wird.

— *Ernst Kreneks* in der Berliner Staatsoper uraufgeführte „Zwingburg" wurde von Eugen Szenkar für Köln und Karl Leonhardt für Stuttgart angenommen.

— Dr. *Hugo Holle* ist an die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart als Lehrer für Musiktheorie berufen worden; ebenso *Hermann Roth* (Karlsruhe), der sich durch die Herausgabe älterer Werke bekannt gemacht hat. Als Lehrer für Klavierspiel wurde *Günther Homann* (Erfurt) berufen.

— *Franz Philipp*, Direktor des Badischen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe, wurde durch das Badische Staatsministerium zum Mitglied der mit Württemberg und Hessen gemeinschaftlichen musikalischen Sachverständigen-Kammer ernannt.

— Nach der in Breslau uraufgeführten d moll-Symphonie *Gerhard von Keußlers* sind in rascher Folge in Hamburg und Berlin seine Oratorien „Zebaoth" unter Leitung des Komponisten und „Jesus von Nazareth" durch die Berliner Singakademie unter Georg Schumann herausgekommen. Beide Werke haben überall einen sehr starken Eindruck hinterlassen. Die Presse betont die tiefe Bedeutung und den Wert dieser groß angelegten Oratorien.

— Als Erster Kapellmeister an das Landestheater in *Koburg* ist der Hofkapellmeister *Albert Bing* vom Friedrichstheater in Dessau vom 1. September an verpflichtet worden.

— Direktor *Spannuth-Bodenstedt* tritt am 30. April von der Leitung des Stadttheaters in Würzburg zurück.

— Im *Achten Symphoniekonzert* des Württ. Landestheater-Orchesters kommen unter Carl Leonhardts Leitung die Ouvertüre zu Anakréon von Cherubini, Spohrs Violinkonzert in d moll (Solist: Willi Kleemann) und als Uraufführung August Halms Symphonie in A dur heraus.

— Der bekannte Violinvirtuose *W. F. Gohlisch* errang mit Sonaten alter Meister sowie mit Bruchs g moll-Konzert in Hannover laut Kritiken glänzende Erfolge.

— Als Leiterin einer Klasse für Violinspiel am Städt. Konservatorium in Hagen i. W. wurde Frl. *Emilie Thurow* aus Basel gewonnen, die aus der Schule der Herren Prof. Szántó (München) und Prof. Bram-Eldering (Köln) hervorgegangen ist.

— Die Sopranistin Frl. *Helma Moeßle*, Schülerin des Spezialisten für Stimmbildung und Gesanglehrers Hermann Huber-von Langen (Ulm), ist zur Mitwirkung für die diesjährigen Festspiele in Bayreuth wieder eingeladen und verpflichtet worden.

— Die Stuttgarter Pianistin *Helene Renate Lang* hatte in Berlin neuerdings wieder außerordentlichen Erfolg. Die „Allgemeine Musikzeitung" schreibt darüber: „Helene Renate Lang forderte Achtung und Anerkennung vor ihrer ernsten, Fleiß und naturfrisches Musikertum bezeugenden Darstellung von Bachs Italienischem Konzert und Regers „Telemann-Variationen".

— Die ausgezeichnete Pianistin Frau Professor *Minnie Kühne-Hellmeßen* widmete den ersten modernen Konzertabend der „Urania" in *Bozen* der mit wärmsten Beifall aufgenommenen Klaviermusik von Walter Niemann: Chaconne, Singende Fontäne, Stücke aus Japan, Alt-China, Pickwick, Weißes Haus, 24 Préludes.

— Das Musikinstitut der Universität Tübingen (Leitung: Prof. Dr. *Hasse*) veranstaltete am 4. Februar einen Abend mit neuen Streichquartetten: Hindemith, op. 22; Kaminski, F dur; Kletzki, op. 1, vorgetragen vom Bentz-Quartett (Berlin), der Damen Bentz, Schirmer, Flügel, v. Hippel.

— Als städtischer Kapellmeister in Plauen i. V. wird an Stelle des ausscheidenden Johannes Schanze vom 1. April an Dr. *Ernst Cremer*, der bisherige I. Theaterkapellmeister, amtieren, ohne seine Beschäftigung am Theater aufzugeben.

— *Kurt Benkel* (Breslau) hat mit seinem a cappella-Chor wiederum starke Erfolge erzielt. Das Programm wies neben älteren Werken Chorlieder von Bruckner, Rheinberger, Berger und Reger auf.

— *Heinz Stadelmann* (Stuttgart) wird Hans Fleischers op. 39: Fünf Gesänge für Baß nach Worten von Nietzsche, Goethe, Schaukal, Trojan und Kepler demnächst in Wiesbaden, Augsburg, München, Bayreuth, Berlin und Den Haag (Holland) zur Uraufführung bringen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Die Stuttgarter Oper (Württ. Landestheater) hat am 1. März als Uraufführung die Oper „*Frau im Stein*", Dichtung von Rolf Lauckner, Musik von James Simon, in der Inszenierung von Otto Erhardt und unter der musikalischen Leitung von Karl Leonhardt herausgebracht. (Bericht folgt im nächsten Heft.)

— „Wildfeuer", lyrische Oper in 3 Akten von Theodor Ritter von Riba nach einem dramatischen Gedicht von Fr. Halm, Musik von *Alfred Bortz*, ist von dem Stadttheater in Kottbus angenommen worden. Die Uraufführung hat dort am 14. März cr. stattgefunden.

— Das Stadttheater zu Erfurt hat die von Dr. Hans Schüler und Dr. Heinrich Strobel hergestellte Neubearbeitung und Neuübersetzung von Cherubinis Oper „Medea" zur Uraufführung angenommen. Das Werk wird zur Eröffnung des *Erfurter Theater- und Musikfestes* am 13. März d. J. erstmalig in Szene gehen. (Dr. Strobel wird in der N. M.-Z. über das Werk selbst noch schreiben.)

— Die Dresdner Staatsoper bringt *Wolf-Ferraris* Oper „Gli amanti spozi" nach ihrer Uraufführung in Venedig unter dem Titel „Der goldene Käfig" zur deutschen Erstaufführung.

— „La Rosiera", Oper von *Vittorio Gnecchi*, kommt zur ersten deutschen Aufführung am Reußischen Theater in Gera, Gnecchis Oper „Cassandra" am Stadttheater in Dortmund.

Konzertwerke

— Am 24. März kommt in *Berlin* unter Leitung des Musikdirektors *Fr. Quest* Stiebitz' op. 29. I. Symphonie mit dem Philharmonischen Orchester zur Uraufführung.

— Generalmusikdirektor Dr. *Ernst Praetorius* in Weimar brachte mit der Weimarischen Staatskapelle Gustav Cords' 12 Variationen und Schlußfuge über ein eigenes Thema (op. 58) zur Uraufführung.

— Prof. *Fiedler* in *Essen* hat Eugen d'Alberts op. 33 „Aschenputtel", kleine Suite für Orchester in 5 Sätzen, aus der Taufe gehoben.

— *Hermann Ambrosius*, der junge Leipziger Komponist, dessen abendfüllende Faustszenen soeben unter Peter Raabes Leitung bei einem Symphoniekonzert in Aachen einen außergewöhnlichen Erfolg hatten, hat eine Suite für kleines Orchester vollendet, die Kapellmeister Adolf Fricke am 1. März in Görlitz zur Uraufführung gebracht hat.

— *Hans Bullérians* Violinsonate e moll op. 29 gelangte in Berlin (Grotrian Steinwegsaal) zur Uraufführung, sein Sextett op. 38 in Dresden.

— Von *Karl Hoyer* in Chemnitz sind in letzter Zeit ein Konzertino für 2 Flöten und Streichorchester durch Generalmusikdirektor Malata und eine Toccata und Fuge für Orgel durch den Komponisten selbst uraufgeführt worden.

— *Heinrich Kaminski* hat eine Passion für Chor und Orchester komponiert, die Franz v. Hoeßlin im Frühjahr zur Uraufführung bringen wird.

— Der *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* wird am 19. April bei seiner Kölner Tagung Walter Bertens Liedfolge (deren ersten Satz wir im vorigen Heft in der Beilage veröffentlicht haben), uraufführen. In zwei anderen Kölner Konzerten kommen in den beiden folgenden Monaten noch die Sonatine, Lieder und das Streichquartett in C durch das vorzügliche Krefelder Peter-Quartett zur Uraufführung.

— Prof. *Birnbaum* wird die I. Cellosonate von Otto Siegl in Wien zum ersten Male zu Gehör bringen.

— Das bekannte *Benda-Trio* (Margarete Benda, Heinz Wehmeier, Willy Benda) hat in Bielefeld ein Trio in g moll von *Ernst Eduard Taubert* und eine Serenade für Violine, Viola und Cello von Leone Sinigaglia zur Uraufführung gebracht.

— Von dem deutsch-amerikanischen Komponisten *Walter Stockhoff* gelangte unter Leitung von Herm. Scherchen in Frankfurt a. M. die Orchestersuite „Im Gebirge" zur Uraufführung.

— Die „Friedensmesse" op. 12 von *Franz Philipp* wird durch die Volks-Singakademie unter Professor Schattschneider zur Erstaufführung in Mannheim gebracht.

TODESNACHRICHTEN

— Am 8. Februar starb nach kurzer Krankheit im Alter von fast 80 Jahren der ehemalige langjährige Konzertmeister der Karlsruher Oper *Heinrich Deecke*. Seine Haupttätigkeit fiel in die Blütezeit des Karlsruher Musiklebens, die Aera Mottl. 35 Jahre stand er an der Spitze des Karlsruher Streichquartetts. Von seinen zahlreichen Schülern sind in der Musikwelt bekannt: der gegenwärtige

Konzertmeister der Karlsruher Oper, Ottomar Voigt, die Geigerinnen Margarete Voigt-Schweikert in Karlsruhe und K. Drews in Berlin.

— In Gera starb der Kammermusikus und Konzertmeister a. D. *Detlev Grümmer*, der Vater des bekannten Violoncellvirtuosen Prof. Paul Grümmer in Wien.

— Musikdirektor *Max Petzold* in Angermünde, von dem die N. M.-Z. öfter Beiträge gebracht hat, ist (wie wir erst jetzt erfahren) am 6. November 1924 gestorben. Petzold hat als Musikdirektor und Musiklehrer eine außerordentlich segensreiche Tätigkeit entfaltet. In planmäßigem, sorgfältig durchdachtem Vorgehen baute er das Musikleben seines Wirkungskreises aus. Auch als Komponist hat Petzold Tüchtiges geleistet.

— Der ausgezeichnete Organist und Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium *Karl Heyse* ist in Frankfurt a. M. im Alter von 45 Jahren gestorben. Der Künstler war im Jahre 1879 in Petersburg geboren.

— Der auch in Deutschland bekannte italienische Komponist *Enrico Bossi* ist an Bord eines Ozeandampfers auf der Reise nach Spanien im Alter von 64 Jahren gestorben. Bossi war einer der hervorragendsten Komponisten des jetzigen Italien, außerdem ein ausgezeichneter Organist. Sein Canticum canticorum und sein Verlorenes Paradies haben ihn, neben Kammermusik- und Orgelwerken, auch in Deutschland bekannt gemacht.

GEDENKTAGE

— Der bekannte Musikschriftsteller *Hermann Sonne* in Darmstadt, der langjährige Vorsitzende des dortigen Richard Wagner-Vereins, beging am 3. März seinen 60. Geburtstag. Der Verein veranstaltete ihm zu Ehren ein außerordentliches Vereinskonzert.

— *Max Abendroth*, der hervorragende Fagottist des Münchner Staatstheaterorchesters, konnte am 7. Februar seinen 60. Geburtstag feiern.

— Dr. *Walter Courvoisier*, der ausgezeichnete, in München an der Akademie der Tonkunst wirkende Komponist, wurde am 7. Februar 50 Jahre alt.

— Generalmusikdirektor *Hans Gelbke*, der bereits auf eine 27jährige Tätigkeit als Leiter des Musiklebens der Stadt M. Gladbach zurücksieht, beging seinen 50. Geburtstag.

— Der unvergleichliche Geiger *Fritz Kreisler* feierte am 2. Febr. seinen 50. Geburtstag. Die deutsche Musikwelt soll nie vergessen, was dieser Künstler in den Jahren des Elends und der Not für Deutschland getan hat.

— Der namentlich durch seine Lieder bekannt gewordene Komponist *Emil Mattiesen* beging am 24. Januar seinen 50. Geburtstag.

— Zu den 50. Geburtstags-Jubilaren gehört auch *Robert Laugs*, der ausgezeichnete Operndirektor des Kasseler Staatstheaters.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der Fürst von Thurn und Taxis hat im fürstlichen Schloßtheater zu *Regensburg* die beiden Duodramen „Ariadne auf Naxos" und „Medea" von Georg Benda aufführen lassen. Die Stücke wurden seinerzeit auf allen größeren deutschen Bühnen — aber auch in Paris — mit ungeheurem Erfolg gespielt. Goethe führte sie in Weimar auf.

— *Subskriptionsausgaben von August Reuß und Armin Knab.* 1. *Neue Kinderlieder von August Reuß* (zwei- und vierstimmig, mit leichter Klavierbegleitung). August Reuß, welcher allen Lesern des Blattes durch sein stimmungssattes, klangtrunkenes Lied „Abendgang im Schnee" noch in bester Erinnerung sein dürfte, hat der deutschen Kinderwelt sechs herzige Liedlein beschert, welche in diesen Tagen in schmuck ausgestattetem Erstdruck erscheinen werden. Dieser Liederband verdient, daß ihm der Weg zum Kinderherzen geöffnet wird; das um so mehr als eben auf dem Gebiete des reinen Kinderliedes gerade in den jetzigen Tagen nicht viel Vollkünstlerisches geschaffen wird und Meister Reuß diesen warm duftenden Blütenstrauß in glücklichster Schöpferstunde hervorzauberte. Der Komponist hat nun eine Subskriptionsliste eröffnet. Wegen der Bedingungen wende man sich an den Komponisten: August Reuß, München, Tengstr. 32. II.

Georg Seywald (Mainburg).
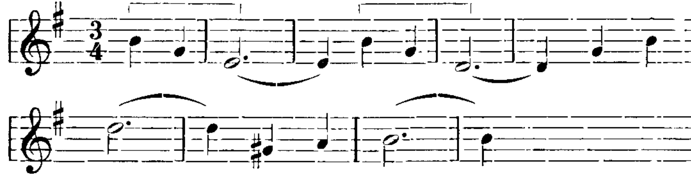
2. *Zwei Liederhefte nach Mombert und Steph. George von Armin Knab.* Einem von Fritz Busch, Fritz Jöde, Prof. Dr. Ernst Kurth, Oskar Lang, Dr. Erich Schwebsch u. a. unterzeichneten Aufruf entnehmen wir das folgende: Das Liedwerk von Armin Knab ist mit den auf dem breiten Grund des Volkhaften ruhenden Wunderhornliedern und Kinderliedern nicht allseitig umschrieben. Den natürlichen Gegenpol bilden jene Lieder und Gesänge, in denen der Einzelmensch seelischen Erschütterungen und Schwingungen gesteigerten Ausdruck gibt. Zwölf Lieder nach Alfred Mombert stehen an der Spitze. In diesen in zwei Jahrzehnten gereiften Gesängen liegt der Höhepunkt Armin Knabs nach der Seite des persönlichen Gefühlsüberschwangs. Acht Lieder nach Stephan George, fast alle in Knabs ersten Schaffensjahren entstanden, folgen dem Tonfall des Dichters in seinen leisesten Regungen und verleihen der Zwiesprache zwischen Ich und Du, oft auf landschaftlichem Hintergrund, besonderen Ausdruck. Die Form der Subskription hat sich als so glücklich erwiesen, daß auch für diese Lieder der gleiche Weg beschritten wird. Die Gesamtausgaben der Mombert-Lieder und der George-Lieder erscheinen in der Universaledition Wien. Wegen der Bedingungen wende man sich an Herrn Dr. Martin Knapp, München. Verlag Piper & Co.

ANTWORTEN

W. Hisgen, Frankfurt a. M. Sie sind der Ansicht, daß eine Studie wie „Die Autohuppe" von Robert Hernried nicht in den Rahmen einer Musikzeitung passe, weil die Autohuppe „eine Mißgeburt im Reich (!!) der Instrumente, ein würdiger Repräsentant aller Raffkes sei, der jedem feinnervigen Menschen die Großstadt verleide." Sie verkennen, daß Herr Hernried keineswegs die Autohuppe als Instrument verherrlicht, sondern ein akustisches Phänomen rein sachlich besprochen hat. Wir haben übrigens Ihren Brief Herrn Hernried eingesendet, der uns daraufhin folgendes schreibt: „Herrn Hisgens Zuschrift hat mich hervorragend belustigt. Sein Standpunkt, man dürfe, weil die vielen Autohuppen ihn und andere nervös machen, eine von einer Huppe herstammende Tonfolge nicht musikwissenschaftlich untersuchen, ist keiner ernsthaften Erwiderung wert. Daß Herr Hisgen auch seinen Schopenhauer mißverstanden hat, indem er dessen Auslassungen gegen den Peitschenknall anführt, sei nur nebenbei erwähnt. Und doch weiß ich Herrn Hisgen Dank, denn er hat mich angeregt, der Schriftleitung der N. M.-Z. eine neue Arbeit „Die Kunst des Hörens" zu übersenden, deren Lektüre ihn über das Dilettantische seines Standpunktes belehren wird. Die letzten Sätze dieser Arbeit (erscheint im nächsten Heft. Anm. d. Schriftl.) sind meine Antwort an ihn." — Eine andere Entgegnung auf Hernrieds Ausführungen mag hier noch Platz finden: Robert Hernrieds Aufsatz „Die Autohuppe" ist durchaus irreführend. Vorausgesetzt, daß die betreffende Huppe wirklich rein gestimmt war, muß die Tonfolge h'—g' in G dur ebenso klingen, wie in e moll, nämlich weder fröhlich, noch traurig, sondern wie 5 : 4. Denn h' macht im G dur-Klange 5mal, g' 4mal so viel Schwingungen wie G. Im E moll-Klange aber macht h' $\frac{1}{4}$ so viel, g' $\frac{1}{5}$ so viel Schwingungen wie h'''! Die in dem Artikel in Noten gegebene Untertonreihe für Moll muß heißen:

h'''	h''	e''	h'	g'	e'
1	½	⅓	¼	⅕	⅙

h' : g' also = $\frac{1}{4} : \frac{1}{5} = 5 : 4$. Daß 3 h' : g' nicht einmal = 5 : 4, das andere Mal 4 : 5 sein kann, ergibt sich ja schon daraus, daß 4 : 5 ein steigendes Intervall andeutet, während h' : g' ein fallendes ist. Wenn dem Verfasser des Artikels h—g wie Moll geklungen hat, so hat ihm im Unterbewußtsein wahrscheinlich ein e mit- oder nachgeklungen. Er hätte den Anklang an einen bekannten Walzer nur weiter verfolgen dürfen, also:



dann hätte ihm der Hupperuf einmal wegen des nachfolgenden e mollisch, das anderemal wegen des nachfolgenden d durisch geklungen. Aber h—g ist akustisch dasselbe (5 : 4), ob es sich um e moll oder um G dur handelt. Also entweder hat die Huppe nicht rein gestimmt oder eine subjektive Tonempfindung hat den Verfasser beirrt. *Karl Seiffert.*

*

Es wird sich bald zeigen, ob Robert Hernried mit dieser Deduktion einverstanden ist.

* * *

Zu unserer Bildbeilage. Im Zusammenhang mit den in diesem Heft erstmals veröffentlichten Marschner-Briefen bringen wir als Kunstbeilage ein Bild *Marschners.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 13

An die Leser der „Neuen Musik-Zeitung“

Wenn in der Redaktion einer Zeitschrift ein Wechsel entsteht, so pflegt sich der neue Leiter derselben in der ersten von ihm herausgegebenen Nummer gern mit einigen Zeilen an die Leserschaft zu wenden, um in kurzen Zügen sein Programm hinsichtlich des ihm unterstellten Blattes darzulegen. Da nun bei der „Neuen Musik-Zeitung“ dieser Fall durch eine Berufung ihres bisherigen Schriftleiters, Dr. Hugo Holle, an die Württ. Hochschule für Musik eingetreten ist, so sei es hiermit auch seinem Nachfolger gestattet, einige Worte unmittelbar an die Freunde und Leser dieser Zeitschrift zu richten, um sie so mit seinen Absichten und Wünschen in betreff des ihm nunmehr anvertrauten Kunstblattes in allgemeinen Umrissen bekanntzumachen.

Nun ist die „Neue Musik-Zeitung“ bisher in so vorzüglicher Weise geleitet worden, daß man ihr und ihren Lesern einen schlechten Dienst erwiese, wollte man sich nicht bemühen, sie auch weiterhin in dem gleichen Geiste wie seither fortzuführen. Was deshalb die Ansichten des nunmehrigen Schriftleiters über Zweck und Ziel dieser Zeitschrift anbelangt, so decken sich diese vollkommen mit denjenigen, die seinerzeit Dr. Hugo Holle bei seinem Amtsantritt im ersten Heft des Jahrgangs 1922 ausgesprochen hat und die daher ebensogut wieder hier stehen könnten. Denn was damals gesagt wurde, gilt auch noch heute, nämlich daß die „Neue Musik-Zeitung“ nach wie vor gleicherweise das Blatt des Fachmusikers wie des Musikfreundes sein will, indem sie stets bestrebt sein wird, alles, was von wirklicher Bedeutung auf dem Gebiete der Musik ist, in den Kreis ihrer Erörterungen und Besprechungen einzubeziehen, und somit in der gleichen Weise wie bisher Aufsätze musik-geschichtlicher, -ästhetischer und -theoretischer Art, Berichte über Musikaufführungen, Besprechungen von Neuerscheinungen, Musikbeilagen usw. zu bringen gedenkt. Gerechte Wertschätzung des Alten, unvoreingenommene Würdigung des Neuen unter Fernhaltung jedes einseitigen Parteistandpunktes waren die Richtlinien, die bisher für die Leitung dieser Zeitschrift maßgebend waren; sie sollen es auch künftig sein. Möge es dem jetzigen Schriftleiter beschieden sein, der „Neuen Musik-Zeitung“ nicht nur die alten Freunde zu erhalten, sondern auch noch neue hinzuzugewinnen: dies ist sein aufrichtiger Wunsch!

März 1925.

Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung“
Dr. *Hermann Ensslin.*

Cherubinis „Medea“ / Von Dr. Heinrich Strobel

Stilkritische Bemerkungen

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, unmittelbar nach der Vollendung von Glucks dramatischer Reform und während der letzten Schaffensperiode Mozarts, setzt in der Operngeschichte eine *Stilmischung* ein, die man als Folgeerscheinung der Ausreifung verschiedener Gattungen betrachten muß. Die Entwicklung der französischen *tragédie lyrique* der Lully und Rameau findet ihren Abschluß in den Spätwerken Glucks, bereichert um eine Reihe italienischer Stilelemente. Die in kurzer Zeit emporgekommene *opera buffa* gipfelt, vom Geist der längst degenerierten opera seria berührt, in den großen Schöpfungen Mozarts.

Man ahnt den Abschluß einer Periode. Aber wie stets in der Geschichte bergen diese reifsten Leistungen, Höhepunkte einer Entwicklung, zugleich Keime des Neuen. Und als eine neue Zeit anbricht — geistesgeschichtlich dokumentiert durch die gewaltige Revolution von 1789, aber seit Jahrzehnten (auch in Deutschland) vorbereitet —, da entfalten sich mit einem Male alle jene Keime. Nur durch den ungeheuren Umschwung im gesamten Geistesleben erklärt sich die rasche Wandlung der strengen Gluckschen Tragödie zur leidenschafterfüllten Revolutionsoper in Frankreich oder das wilde Aufzischen der nationalen Kunstbewegung in Deutschland. Hier bereitet das *Singspiel* als Zauber- und Gespensterstück die textliche Entwicklung zur romantischen Oper vor, an deren Pforte die „Zauberflöte“ steht. Daß die *musikalische* Entwicklung, wenigstens in ihren wesentlichen Zügen, sich nicht innerhalb dieser Haltung vollzog, wurde schon verschiedentlich hervorgehoben. Formen und Stilmittel der deutschen romantischen Oper erwuchsen auf italienischem und noch mehr

auf französischem Boden. Als Webers „Freischütz" erschien, 1821, stand der Assimilierungsprozeß kurz vor seinem Abschluß.

Schon früher habe ich darauf hingewiesen (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1924, Aprilheft), daß gerade die französischen Opernkomponisten der Revolutionszeit den entscheidenden Schritt über die klassische Oper hinaus taten. *Méhul* findet Töne für das Leidenschaftliche, Dämonische, die bei Beethoven, bei Weber deutlich nachklingen; den Formenreichtum der opéra comique setzt er neben die Szenenkomplexe der nachgluckschen tragédie lyrique, die ihre heroisch antikisierende Richtung aufgibt. Es ist das Tragische im Schaffen dieses großen Künstlers, daß er zur Ausgeglichenheit des „Joseph" erst gelangt, als das „Musikantische" in ihm bereits erlahmt.

Anders bei *Luigi Cherubini*, dessen Name von all den „Konservatoireprofessoren" in unserer Zeit noch den besten Klang hat. Sein Italienertum legt ihm den feinen Sinn für Formales in die Wiege, den er in Jugendopern erprobt. Außerdem ist er gründlicher als alle Franzosen am Stil Mozarts und Haydns geschult. Viel stärker als Méhul oder gar Lesueur nähert er sich unmittelbar nach seiner Bekanntschaft mit Gluck der opéra comique, die er mit seinem zweiten französischen Werk, der „Lodoiska" als Rettungsoper weiterführt. Zu dieser Richtung zählt auch der „Wasserträger", sein bekanntestes Werk, aber keineswegs sein stärkstes. Zeigen auch Cherubinis Opern längst nicht in dem Maße die *stilistische Zwiespältigkeit* der damaligen französischen Oper wie die Méhuls, so schwanken doch auch sie deutlich zwischen tragédie lyrique und opéra comique. Wenn schließlich die Rettungsoper als ernster Nachkomme der letzteren (wenigstens formal) die Oberhand gewinnt, so liegt das eben in der größeren Lebensfähigkeit und Aktualität ihrer Stoffe begründet (siehe „Fidelio").

Wie stark aber trotzdem in Cherubini das *Erlebnis Glucks* nachhallte, das beweisen der „Démophoon", seine erste französische Oper, und in weit größerem Maße noch die „*Médée*" (1797), des Meisters monumentalste Schöpfung. Textlich fußt sie ganz auf der alten tragédie lyrique. Freilich sind zwei wesentliche Neuerungen inzwischen auch bis hierher gedrungen: der gesprochene Dialog und das dramatische Ensemble. So steht „Médée" am Wendepunkt zweier Perioden der Operngeschichte. Der strenge Stil Glucks erhebt sich nochmal zu tragischer Größe und doch droht schon ein neuer, subjektivistischer, „romantischer" Geist die Fesseln zu sprengen. Das Rezitativ Glucks fällt weg, dafür kommt das dramatisch treibende Moment in die geschlossenen musikalischen Formen. Der formale Rahmen (und damit die geschlossene harmonische Ordnung) der Arie lockert sich. Immer mehr bemüht sich der Musiker auch Details der Dichtung scharf zu umreißen. Als Beispiel möge die erste Arie der Medea (Nr. 5) dienen, die an sich die lyrischen Grenzen des Gesangstückes noch nicht überschreitet. Jasons A dur-Arie (Nr. 3) gipfelt in einem Gefühlsausbruch in F (der Parallele der Moll-Unterdominante!); sie selbst bildet nur Einleitung zu einem Chorensemble, einer „invocation" im Stil der tragédie, die ihrerseits ein kleines, auffallend italienisierendes Duett der Liebenden einschließt. Wer zu Beginn des Ensembles die Partitur aufschlägt und jene mystisch rauschenden Akkordarpeggien der Bratschen und Fagotte mit der darüber in Bläsern aufsteigenden Dreiklangsmelodie sieht, der ahnt auch hier die Klangfarbentechnik der romantischen Oper. Ja sogar ein ganz auf die strenge Rhythmik Glucks gebautes Stück wie Kreons Zornarie (Nr. 4) erfährt in den Zwischenrufen Dirces und des Frauenchores eine Erweiterung nach der aktiven Dramatik hin.

Von den beiden *Duetten* Jasons und Medeas interessiert besonders das zweite (Nr. 10) als typisches Beispiel für die eigenartige *Motivtechnik* Cherubinis. Ein kleines charakteristisches Motiv wird den ganzen Satz über durchgeführt:
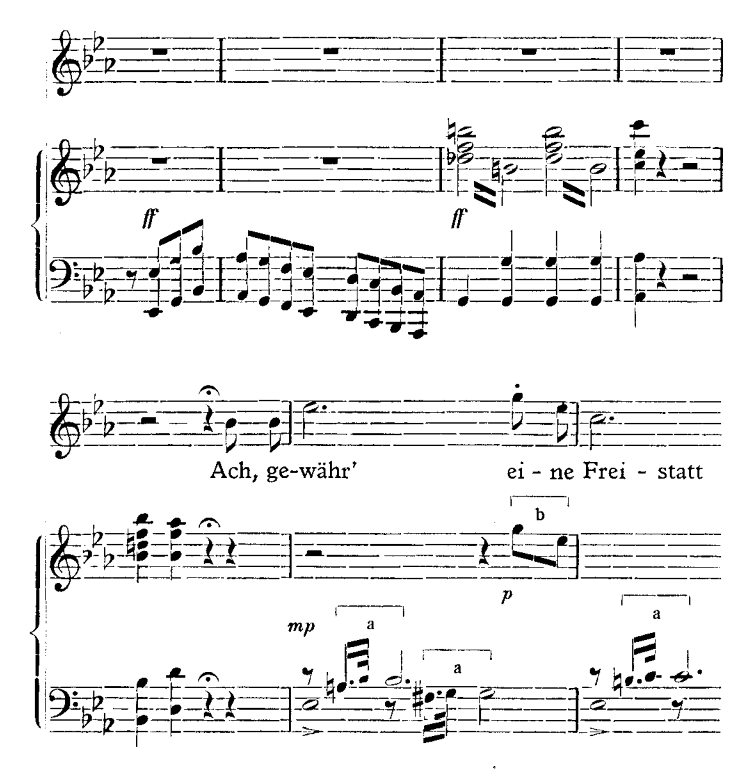


und jeweils der dramatischen Situation entsprechend umgebildet. Beim eigentlichen „Zwiegesang" verdichtet es sich zu der kräftigeren Form:



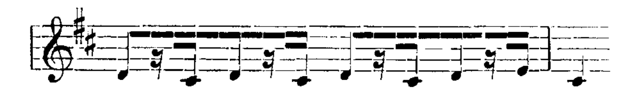
Auf diese unerhört bewegliche Motivtechnik Cherubinis, die der Anteilnahme des Orchesters neue Möglichkeiten eröffnete, ohne den formalen Grundriß zu zerstören, hat man seit Weber und Reichardt mit Recht bewundernd hingewiesen. Sie bildet eines der wirksamsten Mittel seiner dramatischen Kunst. (Daß es auch auf Gluck fußt, sei beiläufig bemerkt.) Mit außerordentlicher Meisterschaft wird sie im großen Ensemble (Nr. 8) verwendet, einem der bedeutendsten und zugleich dramatisch lebendigsten Stücke der Partitur. Medea bittet um einen Tag Aufschub ihrer Verbannung, um Abschied von ihren Kindern zu nehmen. Hier liegt der Angelpunkt der Handlung. Denn an diesem Tage vollzieht sich ihre Rache. Es ist sicher kein Zufall, daß diese ganze Szene, die bei Gluck bestimmt noch im kurzen Akkompagnatorezitativ vor sich gegangen wäre, im modernen Werk als breites und unerhört schwungvolles Ensemble (mit Chor) in Es ausgeführt wird. Solche dramatischen Ensembles waren in der opéra comique nicht selten. Mozart hat sie mit höchster Genialität im „Figaro" und „Don Giovanni" verwendet. Cherubini führt sie in die tragische Oper ein. Aus zwei Kontrastmotiven entwickelt er das ganze Stück, das in seinem Schwung — siehe den fabelhaft wirksamen Aufschrei Medeas nach Abschluß, auf

Ces dur einsetzend, alle romantischen Ensembles bis zum „Tannhäuser“ *in nuce* enthält. Auch die Form: musikalischer Satz (A), dramatische Aktion (B) musikalischer Satz (A) mit Coda weist auf sie. Da eine Analyse zu weit führen würde, setze ich wenigstens den Anfang her:



Vor der Einführung des großen *Buffo-Finales* in die Medea-tragédie scheut sich Cherubini noch. Im zweiten Akt beläßt er die übliche große Chorszene, die der Hochzeit Jasons und Dirces voraufgeht. Aber die feierlichen Gesänge weichen frischen Marschrhythmen, die wieder von der komischen Oper inspiriert — noch mehr der Siegesmarsch zu Beginn der Oper — und zu kleinen strophenartigen Komplexen zusammengefaßt sind. Zwischen jedem dieser kleinen Chöre stehen melodramatische Einschiebsel der Medea, dramatisch unerhört wirksam, allein vom Streichorchester begleitet, während alle Chorsätze durch ein Harmonieorchester *auf der Bühne* gestützt werden. Die letzten großen Gefühlsausbrüche der Medea gehen ins Akkompagnato über. Auf diese Weise macht Cherubini die Klangkombinationen der Fernorchester, die in der damaligen romanischen Oper nichts Neues waren, dem dramatischen Ausdruck dienstbar.

Einen einzigen großen durchkomponierten Komplex bildet der dritte Akt vom Vorspiel mit der beliebten Gewittermusik über Medeas Arie zum „Finale“. Der Trennungsstrich zwischen Vollakkompagnato und Arioso ist kaum mehr zu ziehen. So verläuft die dramatische Entwicklung, während der Medea sich entschließt, ihre Kinder zu töten, in der musikalischen Kurve von Arie (Largo Es, Allegro Es) — großem Akkompagnato d moll (mit Ausweichung in alle Tonarten) — zur frei gebauten Arie D dur, deren Ausdrucksdifferenzierungen durch das unerhört dynamische Motiv:



zusammengehalten werden. Wie weit Cherubinis Genie den dramatischen Bogen zu spannen vermag, das beweist die kühn vor die Koda der Arie eingeschobene Chorszene, in der sich Dirces Tod ereignet. Auch der harmonische Bau wird gesprengt, wenn Jasons kleines Solo nach c moll und Es moduliert — hier erscheinen auch die für die tragédie so typischen Geigenschleifen, bildhafte Symbole des göttlichen Rachestrahls — um erst mit Medeas letztem Triumphgesang wieder nach der Tonika zurückzukehren. Medeas Racheakt begleitet wieder eine Chorszene, die ähnlich wie die vorausgehende über die b-Tonarten wieder nach D zurückkehrt. Dieses letzte Stück zeigt schon typische Stilelemente des romantischen Finales: die durch sequenzierende Motivwiederholung erreichte dynamische Steigerung und den Unisono-Höhepunkt mit breiten Akkordschritten. Seltsam wirkt als letzter Ueberrest des tragédie-Rezitativs die letzte, von wenigen Streichakkorden gestützte Auseinandersetzung zwischen Meda und Jason, die wiederum ein retardierendes Moment vor der letzten Chorsteigerung vorstellt. In mächtig aufsteigender Kurve entwickelt sich der grandiose Aufbau dieses Finales.

Die *Ouvertüre* mit ihren beiden Weberschen Hauptthemen, ein schwungvolles, romantisches Stück liegt bei Eulenburg im Partiturneudruck, so daß sie hier übergangen werden kann. Ein Vergleich mit Beethovenschen Ouvertüren lehrt, was der Wiener Meister dem von ihm bewunderten Cherubini verdankt.

*

„Medea“ ist nun am Erfurter Stadttheater in neuer Bearbeitung aufgeführt worden, die der Opernregisseur Dr. *Hans Schüler* gemeinsam mit dem Schreiber dieser Zeilen verfaßt hat. Der Text ist vollständig neu übersetzt, der Dialog auf ein Minimum gekürzt. An der Musik wurden lediglich Kürzungen vorgenommen.

Ferdinand Kauer (1751—1831) / Von Dr. Theodor Haas

Ein Künstlerschicksal

(Schluß)

Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt einen Katalog der Werke Ferdinand Kauers, welcher 218 Opuszahlen umfaßt.

An musikalischen Bühnenwerken, meist Singspielen, kamen folgende Aufführungen zustande, wobei uns die rasche Aufeinanderfolge oft unbegreiflich erscheinen mag, jedoch damit zu erklären ist, daß es sich hier nicht um durchkomponierte Opern, sondern meist um Schauspiele handelte, in welchen nur mehr oder minder zahlreiche Musikeinlagen enthalten sind, weshalb sie Grillparzer zutreffend „dramatische Konzertstücke" nannte.

In chronologischer Reihenfolge wurden nach W. Müllers Tagebuch am Leopoldstädter Theater folgende von Kauer vertonte Werke aufgeführt:

18. Juli 1799: Gute Menschen lieben ihren Fürsten oder: Die Jakobiner in Deutschland, Zeitgemälde von Hensler.
5. September 1799: Die Löwenritter I. Teil (Hensler).
1. April 1800: Das Waldweibchen „als Seitenstück zum Donauweibchen" (Hensler).
8. Jänner 1801: Ouvertüre zu Bürgertreue der Vorzeit oder: Die Bergknappen von Freiberg (Schlenkert).
17. September 1801: Die Löwenritter II. Teil (Hensler).
20. Oktober 1801: Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde (Huber). — Dieses romantische Volksmärchen, das Kauer mit sehr viel Musik ausstattete, bedeutet wieder einen größeren Erfolg; es fand den Weg nach Deutschland und wurde auch dort gut aufgenommen: „Die Musik hat Stücke, die unter das Beste gehören, was uns von diesem Komponisten bekannt geworden ist", schreibt der Referent der Allg. M.-Z. Es folgen weiter:
20. Mai 1802: Die Bauernliebe, Oper von Hensler.
22. Juli 1802: Die Waffenruhe in Thüringen, als Folge von „Faustrecht in Thüringen" (Hensler).

Am 28. Januar 1803 starb der Direktor der Leopoldstädter Bühne Marinelli. Sein Nachfolger war der Dichter Karl Friedrich *Hensler*, zum Freundeskreise Beethovens gehörig, der viele Bühnenwerke schrieb, die Kauer vertonte, dessen Stellung am Theater durch den Direktionswechsel keine Änderung erfuhr.

4. Oktober 1803: Die chinesische Laterne oder: Das Namensfest (Kriegsteiner).
15. Oktober 1803: Die Lazzaroni I (Hensler).
3. November 1803: Der Glückliche Tag (Schlußchor und Tanz).
30. November 1803: Die Lazzaroni II (Hensler).
7. Feber 1804: Philibert und Kaspar oder: Weiber sind treuer als Männer (Zauberoper).
1. März 1804: Das Loch in der Mauer (Operette von Perinet).
16. April 1804: Wilhelm Grieskirchner, der edle Wiener (Meisl) — das großen Erfolg hatte.
4. Oktober 1804: Die Löwenritter III. Teil (Hensler).
3. November 1804: Der rote Turm (Gleich).
20. Dezember 1804: Der Stock im Eisen (Gleich).
4. März 1805: Die Faschingswehen (Kriegsteiner).
16. April 1805: Das Lustlager (Gleich).
11. Mai 1805: Waffenruhe in Thüringen II. Teil (Hensler).
11. Juni 1805: Der Mohr von Semegonda I (Perinet).
21. Juni 1805: Die Kreuzerkomödie (Kriegsteiner).
2. August 1805: Der Mohr von Semegonda II (Perinet).
29. August 1805: Der travestierte Telemach I (Perinet).
23. Oktober 1805: Der travestierte Telemach II (Perinet).
15. Jänner 1806: Die Unterhaltung auf dem Lande oder: Peterl, der dumme Pächterssohn (Pantomime von Hasenhut).
19. März 1806: Das bezauberte Kaffeehaus oder: Pierrot als Marqueur auf Reisen (große Zauberpantomime von Keeß).
27. März 1806: Albert der Bär oder: Die Weiber von Weinsberg.
30. April 1806: Die eiserne Jungfrau als Fortsetzung des „Roten Turms" (Gleich).
26. Juni 1806: *Der brave Mann oder: Die Gefahr am Donaustrom.* Oper in einem Aufzug nach Bürgers Gedicht von Gleich. *Wieder sehen wir hier Beziehungen Kauers zum Donaustrom.*
16. August 1806: Konrad von Riesenburg (Schuster).
5. Oktober 1806: Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen (Gleich).
27. November 1806: Die Dorfrichterin und ihr Liebhaber (Oper von Huber).
19. Dezember 1806: Erwine von Steinheim, Parodie auf das gleichnamige Stück von Blumauer (von Geway).
6. Feber 1807: Der Tanzmeister (Kriegsteiner). — (Hier komponierte Kauer nur den zweiten Akt. Der erste Akt wurde von Schuster, der dritte von W. Müller mit Musik ausgestattet, wie es zur damaligen Zeit wiederholt geschah.)
7. März 1807: Der Wundervogel (Oreilli).
13. März 1807: Jukle und Jarisko (Gleich).
12. Juni 1807: Die Totenfackel oder: Die Höhle der Siebenschläfer (L. Huber).
11. Juli 1807: Ouvertüre und Chöre zu: Asiens Edelster (Manner).

15. Juli 1807: Der bezauberte Gasthof oder: Die Vermählung im Elysium (Schuster).
19. August 1807: Die Löwenritter IV. Teil (Hensler).
5. September 1807: Die Macht des Schicksals oder: Die Männertreue auf der Probe (Gleich).
24. Oktober 1807: Aragis von Benevent (Gleich).

Die folgende Aufführung zwingt uns wieder etwas länger zu verweilen und ausführlicher zu werden. Es ist das große Oratorium „*Die Sintflut oder: Noahs Versöhnungsopfer*“, welches am 15. November 1807 im Leopoldstädter Theater zum ersten Male als musikalische Akademie Kauers aufgeführt wurde, wobei erwähnt sei, daß in diesen musikalischen Akademien des Leopoldstädter Theaters wiederholt Haydns Schöpfung aufgeführt wurde. Die Dichtung zur Sintflut stammt von Franz Heinrich v. Tobenz und umfaßt drei Abteilungen. Die erste Abteilung stellt vor, wie das ausgeartete, ruchlose Volk nach fruchtlosen Ermahnungen Noahs durch die allgemeine Überschwemmung vertilgt wird. *Sie schließt mit der musikalischen Darstellung der Sintflut.* Die zweite Abteilung behandelt, wie Noah, nachdem er und seine Familie 150 Tage in der Arche verweilt hatten, erst einen Raben, dann eine Taube aussendete. Da letztere einen Ölzweig zurückbrachte, schließt er, daß die Erde bereits trocken sei und zieht mit seiner Familie und den Tieren aus der Arche. In der dritten Abteilung stimmen die Engel einen Jubelchor an und danken Gott wegen Erhaltung dieser Geschöpfe. Noah errichtet aus Dankbarkeit gegen Gott einen Altar zum Brandopfer. Da dieses hell aufbrennt erscheint ein Regenbogen und ein Engel verkündet dem Noah, daß das Opfer Gott wohlgefallen habe und der Regenbogen ein Denkmal sei, daß die Welt niemals mehr so hart bestraft werde. Die Engel und Noahs Familie endigen mit einem fröhlichen Alleluja.

Besonders interessant ist die Partitur dieses Werkes. Sie enthält neben der üblichen Besetzung: eine *Regenmaschine*, welche *Solo* das ganze Werk einleitet; ferner *Windmaschine*, *Wetterpauke*, *Windschauer*, *Einschlagmaschine*, *Ratsche*. (Die Einbeziehung der Donnermaschine in die Besetzung der Alpensymphonie durch R. Strauß bedeutet somit kein Novum.) Kauers Komposition errang sehr starken Erfolg. Das Werk wurde späterhin vielfach wiederholt. Es folgten dann wieder die Bühnenwerke:

19. November 1807: *Kunz von Kauffrugen oder: Der Prinzenraub in Sachsen (Gleich).*
23. April 1808: *Musik zu: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand.* Historisches Schauspiel mit Gesang nach Goethe (eingerichtet von Ehrimfeld).
1. September 1808: *Die Fürstin der Langobarden* (Gleich).
4. November 1809: *Die Wundergeige* (L. Huber).
4. Dezember 1809: *Das Grauhütchen* (Gleich).
9. März 1810: *Der daumenlange Hansel* (Gleich).
2. Juni 1810: *Die Eremitage* (Gleich).
3. August 1811: *Adelheid, Königin von Italien* (Gleich).
14. November 1812: *Der bezauberte Stiefel* (Pantomime von Hasenhut).
5. Dezember 1812: *Die Zauberin aus Liebe* (Perinet).
19. Feber 1813: *Orpheus und Euridice* oder: So geht's im Olymp zu (mythologische Karikatur von Meisl).
9. Oktober 1813: *Das Mädchen an der Silberquelle.* Diese Oper, welche die Kritik (Allg. M.-Z.) eine verunglückte Kopie der Zauberflöte nannte, bedeutet Kauers größten Mißerfolg, woran jedoch der ungeschickte Text die Hauptschuld trug. W. Müller schrieb bei dieser Premiere in sein Tagebuch: „*Begraben worden* †††“. Eine Wiederholung dieses Werkes wurde von der Direktion nicht gewagt.

Im Jahre 1814 verließ Hensler das Theater und übergab den Pacht an Huber. Da war auch für Kauer nicht länger des Bleibens. Zu Beginn des Jahres 1815 verließ auch er das Leopoldstädter Theater, an dem er seit 1788, also durch 27 Jahre segensreich und fruchtbar gewirkt hatte. Sein Nachfolger an der Leopoldstädter Bühne als Orchesterdirektor war Kargel, dem drei Jahre später Josef Stadler folgte. Kauer übersiedelte ins Josefstädter Theater, wo er seinen Einzug mit einer Reihe großer Erfolge hielt, obwohl er zu dieser Zeit bereits in seinem 65. Lebensjahre stand. Es ist ungemein niederschmetternd, zu erkennen, daß ein Künstler nach einer so reichhaltigen Schaffensperiode, wie wir sie eben registriert haben, nach einer so langjährigen unermüdlichen Tätigkeit an einem Theater, das durch seinen glänzenden Geschäftsgang bekannt war, in so hohem Alter eine neue Stellung anstreben mußte, um sein Leben fristen zu können. Allein das war noch lange nicht das ärgste. An Ferdinand Kauer sollte sich die ganze Tragik eines furchtbaren Schicksals erfüllen.

Bevor wir Kauers Tätigkeit an seiner neuen Wirkungsstätte betrachten, soll eine kurze, zusammenfassende Bewertung seines Schaffens gegeben werden, wie wir sie am besten dem Zeugnisse eines zuverlässigen und ehrlichen Zeitgenossen Kauers entnehmen.

E. L. Gerber, der im Jahre 1790 sein „historisch-biografisches Lexikon der Tonkünstler“ erscheinen ließ, berichtet in der ersten Auflage über Kauer, nach Aufzählung seiner Werke, kurz und bündig: „Lauter herzlich schlechte Proben von seinen Schriftsteller- und Kompositionstalenten.“ Denn die Kritik stand Kauer stets, bis an sein Lebensende, äußerst ablehnend gegenüber, was aber dem erfahrenen und unvoreingenommenen Forscher herzlich wenig zu bedeuten hat.

Als Gerber jedoch später eine neue Ausgabe seines rasch beliebt gewordenen Lexikons erscheinen ließ, sah er sein Unrecht ein und er, als ein Mann von Ehre und aufrechter Denkungsart, scheute sich nicht, sein erstes Urteil zur Gänze als unrichtig zurückzuziehen und Kauer

mit den folgenden Worten volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen:

„Ich widerrufe das vor 12 Jahren im alten Lexikon gefällte Urteil gänzlich, da mich seitdem mehrere neuere Werke von ihm eines besseren belehrt haben.

... Was ich von der Musik (Donauweibchen) gehört habe, das alles war niedlich, munter, gefällig, witzig und voll von neuartigen Gedanken und Einfällen. Welcher Mensch, der Sinn und Ohr für Musik hat, kann es also einem ehrlichen Mann verdenken, wenn er sich an einer solchen Musik ergötzt? Man mache statt alles Schimpfens auf die schlechten Opern und auf den schlechten Geschmack der Opernliebhaber lieber bessere Opern oder aber schaffe sich musikalische Ohren an."

Dieses Votum bedeutet mehr als eine bloße Rehabilitierung Kauers. Denn wenn ein Mann wie Gerber, dessen Schriften auch heute noch von Wert sind und von allen Forschern mit Recht zur Grundlage von Werturteilen genommen werden, sich veranlaßt fühlte, einen so ausführlichen Widerruf seiner ersten Aussage zu veröffentlichen, so muß er hierzu einen schwerwiegenden Grund gehabt haben. Darum verdienen die rückhaltlos anerkennenden Worte Gerbers besonders hervorgehoben zu werden als eine Beurteilung, auf welche wir uns getrost berufen können.

Die ersten Erfolge Kauers am Josefstädter Theater im Jahre 1815 waren „*Der neue Kampf für Freiheit und Recht*", ein militärisches Zeitstück mit Gesang von Gleich. (Wir sind ja im Jahre 1815!) Es hatte ungemeinen Erfolg und erlebte zahlreiche Wiederholungen.

Einen *noch* größeren und für die Entwicklung des Wiener Volksstückes bedeutungsvolleren Erfolg brachte: „*Die Musikanten am hohen Markt*", Lokalposse mit Gesang von Gleich, welche am 28. März 1815 am Josefstädter Theater zum ersten Male in Szene ging. An diesem Abend spielte und sang der junge *Ferdinand Raimund* die Partie des eifersüchtigen Musikanten Adam Kratzerl, womit er, der sich bisher für einen Heldendarsteller hielt, seinen ersten großen Erfolg als Komiker errang. Insbesondere ist zu betonen, daß Raimund, der bekanntlich ein guter Musiker war, in dieser Rolle auch Anerkennung für sein „niedliches, humoristisches Geigenspiel" fand.

Das Werk erlebte nicht allein zahlreiche Wiederholungen, der Erfolg wurde vielmehr auch durch *vier* weitere ebenso erfolgreiche Fortsetzungen gefestigt und erweitert. Es folgten: „Herr Adam Kratzerl von Kratzerlsfeld". — „Herr Kratzerl und seine Familie", oder: Der Pudel als Kindsweib. — „Adam Kratzerl und sein neuer Pudel". — „Herr Kratzerl als Dorfrichter".

In allen fünf Stücken gab Raimund die Figur des Adam Kratzerl und gastierte als solcher auch am Leopoldstädter Theater, in dessen Verband er zwei Jahre später (1817) gänzlich eintrat. Der Darstellung dieser Figur durch Raimunds Persönlichkeit ist gewiß zum Teil der Riesenerfolg dieser Posse zuzuschreiben und sowohl der Dichter wie der Komponist mögen sich darüber gefreut haben, ohne zu ahnen, daß gerade durch diesen Darsteller für sie das Schicksal des Vergessenwerdens heraufbeschworen werden sollte.

Neben dem Adam Kratzerl brachte das Josefstädter Theater noch mit Kauers Musik „*Die Banditen in Venedig*" (1815), „*Der Elefantenrüssel*" (1818), *eine Dialogisierte Pantomime mit Gesang*, welche „der Seltenheit wegen starken Zuspruch fand". Man denke nur: Dialog + Pantomime *und* Gesang! „*Die Brüder von Stauffenberg*" oder: Die Wundersträußchen (1818). „*Die Frau Mahm aus dem Pusterthale*" (1826).

Auch frühere erfolgreiche Werke mit Musik von Kauer aus der Zeit seiner Leopoldstädter Tätigkeit übernahm das Josefstädter Theater, gleichwie jenes immer noch die Kompositionen Kauers gerne aufführte.

So sind noch anzuführen: „Berta von Lilienstein" oder: „Die Deutschen Ritter in Palästina" (nach Kotzebue von Gleich) 1815. „Die drei Perlenkränze" (Jos. Schuster) 1817. — „Amor und Psyche" (Meisl) 1817. — „Der neue Tancredi" 1817.

An Werken *nicht* theatralischer Komposition brachte das Josefstädter Theater im Jahre 1817 in einer Konzertakademie Kauers „*Zerstörung der Raubstadt Algier und die Verbrennung der Flotte*", und am 15. März 1818 das Oratorium „*Der Einzug des Herrn zu Jerusalem am Palmsonntag*".

* * *

Weitere *Singspiele* Kauers, die bestimmt von ihm komponiert wurden, deren Aufführungsdaten ich jedoch nicht eruiert habe, sind noch: „Der Schlangenturm, Der Turmwächter, Der eiserne Ritter, Der Rothmantel, Das Fischerstechen, Polyphem und Ulysses, Rinaldo Rinaldini, Terrandino, Kasper als Amor, Marchande des modes, Zelmor und Ermiede, Die Mondesfinsternis, Der redliche Bauer, Der Neugierige (beides Stücke „ohne Frauenzimmer"), Die Erschaffung der Welt (ein Schattenspiel), Adelheid von Ponthieu, Der Feldtrompeter, Untertanenliebe, Teufelsmühle II. Teil (I. Teil von W. Müller), Der glückliche Zufall, Das Feuermeer oder Das goldene Weibchen, Antonius und Cleopatra, Das neue Jahr, Hans von Stein, Die Zauberlaterne, Der Hufschmied, Die Juden-Hochzeit, Die Schatzgräber, Die Schmiedstochter von Nürnberg, Prinzessin Eigensinn, Wlasta Königin der Amazonen, Attila, Der Bratelbrater, Die Belagerung von Wittenberg, Der Sturz der Tyrannen, Der Wassermann, Der neue Kampf, Die Sauer Brühe, *Hans Dampf*, Velasio di gaston, Der Geist im Harzgebirge, Die Teufelsbrücke bei Piemont.

Wer vermöchte es, dieser imponierenden Leistung die rückhaltlose Achtung zu versagen? Und doch blieb es Kauer vorenthalten, die Ernte seiner Saat einzuheimsen.

Mit zunehmendem Alter sank er immer mehr in Dürftigkeit. Aber nicht genug daran, daß ihm durch die Gewinnsucht der Theaterdirektoren der ihm gebührende Anteil an dem materiellen Erfolg seiner Werke versagt blieb, kam dazu noch als Unglück ein überlanges Leben. Er überlebte alle seine Freunde, und mit ihnen verlor er deren werktätige Hilfe. Und er überlebte schließlich sich selbst und sein Werk. Denn mit Raimund war ein neuer Stern am Himmel der Wiener Volksmuse aufgegangen, der bald alles bisher Dagewesene mit seinem freundlichen hellen Lichte dauernd überstrahlte. Kauer verfiel am Ende seines arbeits- und erfolgreichen Lebens in solche Armut, daß er eine Stelle als Bratschist im Orchester des Leopoldstädter Theaters annehmen mußte und als solcher ein kärgliches Gnadenbrot von jener Bühne genoß, an der er als Orchesterdirektor lange Jahre gewirkt und der er als Komponist durch seine erfolgreichen Werke schwere Einnahmen eingetragen hatte. Allein die Not hatte damit noch immer nicht ihren höchsten Stand erreicht und dem unglücklichen Künstler sollte es nicht erspart bleiben, den bitteren Kelch der Armut bis zur Neige zu leeren. Darbend und unter Entbehrungen fristete er sein Leben, aber es war ihm immer noch sein Schatz an Musikalien verblieben, der ihm hin und wieder etwas einbrachte. Denn das war damals noch die Zeit, wo man mit dem Stich und Druck der Noten nicht so schnell bei der Hand war wie heutzutage. Eine Anzahl von Werken Kauers erschien ja auch im Drucke. Aber der weitaus größte Teil befand sich nur im Manuskript in den Händen des Komponisten. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt folgenden Originalbrief von der Hand Kauers, welcher weder datiert noch adressiert, jedenfalls aber an *Bäuerles* Theaterzeitung gerichtet ist. Er stammt somit aus der Zeit *nach* 1806.

Euer Wohl Edlen!

Ermuthiget durch das Versprechen meinen Artikel noch einmahl in die Theaterzeitung einzurücken bitte ich gehorsamst auf folgende Art gütigst bekannt zu machen:

Bey unterzeichneten sind drey heroische Ouverturen zu haben Nr. 1 die Krönung des Königs von Franken;

Nr. 2 die Krönung der Könige von Hungarn;

Nr. 3 die Krönung des Kaisers von Rußland.

Eine jede Ouverture in geschriebener Partitur für vollständiges Orchestre kostet 5 fl C. M.

Dieselben für das Fortepiano mit vier Händen 1 fl 30 kr. C. M.

Die Partitur mit allen herausgezogenen Auflag-Stimmen 10 fl C. M.

Ferdinand Kauer, Compositeur
in Wien, wohnhaft in der
Leopoldstadt, Fuhrmanngasse
beym Sontagberg Nr. 474.

So fristete Kauer, dessen Werke durch halb Europa gegangen waren, an dessen Werken die Theater Tausende verdient haben, der den Menschen zahllose frohe Abende heiteren Genusses bereitet hatte, als verachteter Orchestergeiger ein Leben voll Darben und Entbehrung. Und doch besaß sein Hauptwerk „Das Donauweibchen" noch immer starke Anziehungskraft! So wurde es 1822 in Dresden, 1824 in Stuttgart, 1826 in München, 1829 in Straßburg mit Erfolg aufgeführt, und in Wien 1827 am Josefstädter Theater, 1829 am Theater an der Wien neu inszeniert und einstudiert. Daten, die eine schwere Anklage gegen die Theaterdirektoren enthalten, denn alle diese Bühnen machten natürlich ihr Geschäft daran. Aber sein Schöpfer saß als darbender Greis im Orchester des Leopoldstädter Theaters und mußte als Bratschist an seinem Pulte die Werke neuer Autoren spielen, die die Gunst des Publikums errungen hatten. Da mag es wohl sein einziger Trost gewesen sein, wenn er in seinem Kämmerlein die handgeschriebenen Musikalien aus der Zeit seiner Berühmtheit durchblätterte und insgeheim die Hoffnung nährte, dort oder da doch noch sein Geschaffenes fruchtbringend verwerten zu können.

Allein da brach der frostreiche Februar des Jahres 1830 heran. Durch die andauernde Kälte war der Donaustrom in voller Breite zugefroren. Das lustige Volk der Wiener tummelte sich auf dem Eise, erbaute einen Eispalast und veranstaltete am Abende des letzten Februars ein tolles Eisfest mit Sang und Tanz auf der Eisdecke des hartgefrorenen Stromes. Als aber der lustige Lärm verklungen war, da erdröhnten in den Morgenstunden des 1. März die Gassen der schlafenden Stadt wie von Kanonenschüssen. Mit furchtbarem Krachen barst unter dem Einflusse des plötzlich hereingebrochenen Tauwetters die Eisdecke und die Fluten der Donau ergossen sich mit rasender Eile über die Ufer.

„Heute früh zwischen 2 und 3 Uhr ist der Eisstoß an der Donau gegangen (so berichtet W. Müllers Tagebuch am 1. März 1830). Er ging über 3 Schuh hoch über den Augartendamm und überschwemmte in einer halben Stunde die ganze Leopoldstadt, so daß die meisten Menschen kaum imstande waren, ihr Leben zu retten. Viele hundert Menschen sind ganz zugrunde gerichtet worden. Über 70 Menschen verloren dabei das Leben. Das Wasser kam so schnell und war so hoch, wie seit Menschengedenken nicht so hoch war."

So schrieb W. Müller in sein Tagebuch. Von seinem Kollegen Kauer meldet er kein Wort. Und doch war der unglückliche Greis, der ein dumpfes Kämmerlein im Erdgeschoß eines Häuschens der Leopoldstadt bewohnte, durch die Überschwemmung zwar nicht getötet, sondern — schlimmer als dies — um seine ganze Habe gebracht worden. Sein Notenschatz, sein Lebenswerk ging vor seinen Augen in den Fluten der Donau unwiederbringlich zugrunde. Der Strom, dessen Geister Kauer in

seinem Donauweibchen heraufbeschworen und besungen hatte, verschlang in seine wirbelnden Wellen nahezu alles, was Kauer geschaffen hatte, so daß wir heute von ihm nur das wenige in Druck Erschienene besitzen. Kauer, ein von Not und Elend gebeugter, gebrechlicher Greis rettete mit knapper Not das nackte Leben. Das Leopoldstädter Theater mußte einige Zeit hindurch geschlossen bleiben und so war der alte, einst berühmte Mann der ärgsten Not preisgegeben. Die Feder sträubt sich, es niederzuschreiben, daß Ferdinand Kauer buchstäblich als Bettler die letzte Zeit seines Lebens fristete, bis er am 13. April 1831 seine müde Seele aushauchte. Niemand nahm Notiz von seinem Tode, nicht einmal Bäuerles Theaterzeitung, die selbst die läppischesten Vorgänge des Wiener Theaterlebens gewissenhaft registrierte, erwähnte über den Heimgang des Künstlers ein Wort. Und kurz und trocken meldet lediglich die amtliche Wiener Zeitung Nr. 86 vom 16. April 1831:

Verstorben zu Wien
Hr. Ferdinand Kauer, Musik-Compositeur, alt 82 Jahre (?) in der Leopoldstadt Nr. 459 an der Entkräftung.

*

So starb Ferdinand Kauer, der Sänger des „Donauweibchens", einer der fleißigsten und an Beifall reichsten Komponisten der Musikgeschichte: „An der Entkräftung", wie der amtliche Bericht auf Grund des ärztlichen Befundes meldet, oder „verhungert", wie diese wissenschaftliche Umschreibung ins ehrliche Deutsch übersetzt heißt.

Durch die Popularität der derben Bänkelmusik W. Müllers wurden Kauers weit feinere Kompositionen vielfach übertönt, und das mag auch der Grund sein, daß Kauer stets in zweiter Linie genannt wird. W. Müller wirkte ja, wie bereits erwähnt, bloß zwei Jahre länger am Leopoldstädter Theater wie Kauer. Allein im Wettkampf mußte Kauer an *dieser* Bühne zurücktreten, da seine Musik zweifellos viel geistreicher, viel feiner, wir können ruhig sagen, weit klassischer ist. Dies erhellt schon daraus, daß der feingebildete Hensler, der Vorläufer Raimunds, die Vertonung seiner Dichtungen meist durch Kauer anstrebte und nur in wenigen Fällen sich an W. Müller wendete.

Müllers Gassenhauer drangen rascher ins Publikum der Leopoldstädter Bühne, während Kauer verdient hätte, an einer seriöseren Stelle zu wirken. Dies blieb ihm aber leider wie so vieles im Leben versagt.
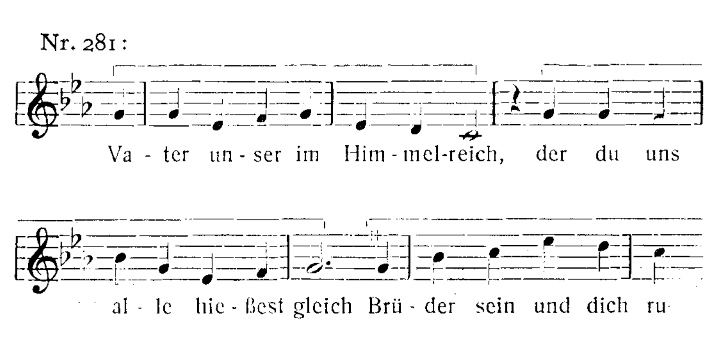
W. Müller hatte auch das Glück, wie der Zaunkönig in der Fabel vom Adler Ferdinand Raimund zum Himmel der Unsterblichkeit emporgetragen zu werden. Denn es ist heute längst bewiesen, daß die berühmtesten Weisen aus den Müllerschen Partituren von Raimund selbst komponiert worden sind. Auch W. Müller wäre heute längst vergessen, wenn nicht die Werke Raimunds da wären. Denn die Kneiplieder „Wer niemals einen Rausch gehabt" und „Kommt ein Vogel geflogen" wären wohl ein zu bescheidener Anteil an W. Müllers Nachruhm. Umso schmerzlicher berührt es, daß dem unglücklichen Ferdinand Kauer auch die Anerkennung der Nachwelt versagt blieb. Denn verkannt zu werden war Kauers Los nicht bloß zu seinen Lebzeiten, sondern in weit größerem Umfange in der Geschichte. So geht Riehls Charakterisierung W. Müllers irrtümlich vom „Donauweibchen" aus, und selbst ein so guter Kenner der Wiener Theaterverhältnisse wie Adam Müller-Gutenbrunn schreibt in seinem Lenau-Roman („Sein Vaterhaus") das „Donauweibchen" fälschlich dem W. Müller zu. Aber was sollen wir gar dazu sagen, wenn Wenzel Müller selbst in seinem Tagebuch Kauers „Roten Turm" für sich in Anspruch nimmt?
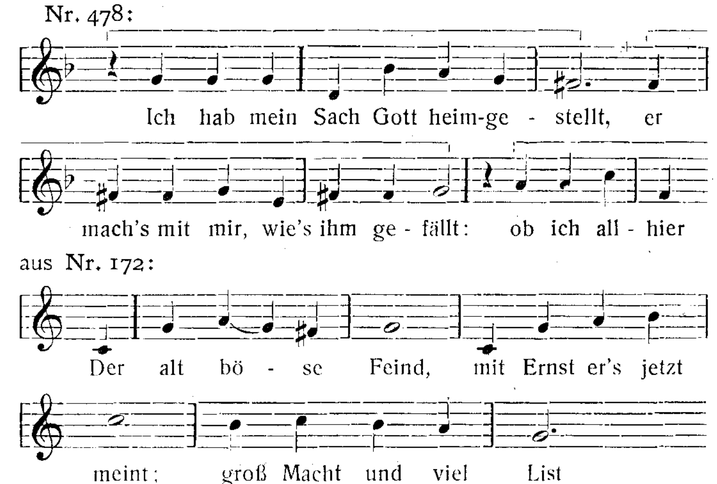
O, es ist ein undankbarer Beruf,
den Menschen Freude zu machen!

Zur metrisch-rhythmischen Grundgestalt unserer Choralmelodien / Von Reinhold Zimmermann

Gedanken zu Arnold Scherings Veröffentlichung

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die rhythmische Fassung der protestantischen Choralmelodien in den allermeisten Fällen zu ernsten Beanstandungen Anlaß gibt. Wenn sich z. B. im „Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen", Dortmund 1921, noch folgende Abmessungen finden:





— womit nur ein winziger Bruchteil aus den die Zahl 100 weit überschreitenden rhythmisch falschen Schreibungen als Beispiel hergesetzt sei —, dann muß in den *Grundlagen*, auf die sich die Choralrhythmik aufbaut, vieles entweder bis vor kurzem nicht gestimmt haben oder sogar jetzt noch nicht stimmen. Denn wäre in dieser Hinsicht von jeher alles klar gewesen, hätte diese Eindeutigkeit notwendig auch in der Gesangbuchnotierung zum Ausdruck kommen müssen, und könnten dort nicht noch heute musikalisch ganz gleichgebaute Satzteile an ganz verschiedener Stelle innerhalb des Taktes angesetzt (s. oben Nr. 281 und 478) oder unverkennbare Taktwechsel harthörig übergangen werden ($^3/_4$-Takt in Nr. 172).

1921 hat Prof. Dr. H. J. Moser in der kleinen Schrift „Der evangelische Choral als rhythmisches Gebilde" auf die Wandlungen hingewiesen, die sowohl die geistliche als auch die weltliche einstimmige Weise etwa von 1300—1650 durchgemacht hat. Moser ging bei seinen schon 1917 einsetzenden grundsätzlichen Untersuchungen zur Frage der „Choralrhythmik zur Lutherzeit" und der „Rhythmik der altdeutschen Volksweisen" von den Forschungen aus, die der Danziger Prof. Dr. Carl Fuchs in dem Werke „Takt und Rhythmus im Choral" (1911) niedergelegt hatte, und er deckte sich in den Ergebnissen seiner Arbeit auf weiteste Strecken mit dem, was Johannes Plaß 1918 als *seinen* Befund über den „Rhythmus der Melodien unserer Kirchenlieder" vorlegte. Im wesentlichen kann man demnach heute behaupten und beweisen, daß die ursprünglich einfach nach den Hebungen der einem Liede zugrunde liegenden Dichtung gezählten Melodieschwerpunkte erst durch den sich auf der Laute begleitenden Einzelsänger und dann durch die Polyphonisten erhebliche rhythmische Veränderungen bezw. Verlagerungen erlitten haben. Und die noch heute andauernde Verwirrung in der rhythmischen Gestaltung unserer Kirchenlieder rührt nun in der Hauptsache daher, daß uns fast nur jene letzten, stark verkünstelten Formen schriftlich erhalten geblieben und somit als „älteste Quellen" verfügbar sind. In Anbetracht der Erkenntnisse, die gerade das letzte Jahrzehnt musikgeschichtlicher Forschung vermittelt hat, dürfte der Streit zwischen den Anhängern des „rhythmischen" und des „ausgeglichenen" Chorals aber in absehbarer Zeit seinem Ende zugeführt werden können. Denn wenn es feststeht, daß „die angeblich allein klassischen, rhythmischen Gestaltungen der Kirchenweisen sich als bloße Modeformen ausnehmen, bestimmt durch die abwegige Entwicklung des Chorals über den Sologesang zum Motetten-cantus firmus" (Moser, a. a. O. S. 15), dann entfällt den „Rhythmikern" eine Hauptwaffe im Kampfe gegen die bachisch „Ausgeglichenen", nämlich die, allen gleichmäßigen Formen „Entartung" vorwerfen zu können. Mit viel größerem geschichtlichem und innermusikalischem Rechte trifft vielmehr jener Vorwurf der „Entartung" heute die Gebilde des „rhythmischen" Chorals, wohingegen die „ausgeglichenen" sich mehr und mehr als die ursprünglichen und natürlich-volksmäßigen herausstellen.

Neuerdings ist nun den Freunden und Verfechtern der auf gleiche Maße gegründeten Kirchenliedfassungen in Prof. Dr. *Arnold Scherings* Schrift: „*Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien*" (Halle a. d. S. 1924) ein Helfer zugewachsen. Das Jubiläumsjahr des protestantischen Choralbuches hat Scherings Abhandlung ins Leben gerufen. Ferner ist die Absicht des Preuß. Evang. Oberkirchenrates, „durch Annahme eines ‚Stammes einheitlicher Melodien für Kirchenlieder' den Kern unserer Gesangbücher in revidierter Gestalt festzulegen", Anlaß für ihre Abfassung gewesen. Dem heillosen Zustande der Choralschreibung in *allen* provinzialen Gesangbüchern will er an seinem Teile ein Ende machen helfen; denn er schreibt S. 3: „Der Verfasser kann den stillen Wunsch nicht unterdrücken, daß die Ergebnisse der kleinen Studie nicht ganz ohne Einfluß auf künftig herauszugebende Choralbücher bleiben möge." Um des Gewichtes des Namens Schering und um dieser praktischen Zielsetzung des 60 Seiten starken Heftes willen erscheint es mir geboten, mich eingehender mit der in Rede stehenden Arbeit zu befassen.

Nach dem Voraufgegangenen darf ich wohl auf eine Begründung dafür, daß ich Prof. Schering als Mitverfechter des ausgeglichenen Kirchenliedes *begrüße*, verzichten und mich gleich an die Durchleuchtung der Scheringschen Arbeit begeben. Leider muß ich da von vornherein zusammenfassend gestehen, daß sie mich in allem Wesentlichen bitter enttäuscht hat, weil sie *kein* Mittel darstellt, in der behandelten Frage gültig oder sogar endgültig mitraten und mittaten zu können!
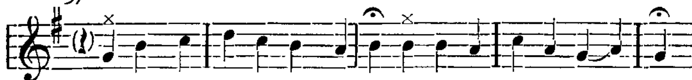
Zunächst befremdet, daß die Schrift weniger, als es ihr Titel erwarten läßt, auf die gewissermaßen naturwissenschaftliche Feststellung des Baubefundes der 70 von ihr behandelten Choräle ausgeht, sondern sich wesentlich mit der praktischen Schreibung der evangelischen Kirchenliedweisen beschäftigt: aus der metrisch-rhythmischen Grundgestalt der Choräle, *so, wie Schering sie sich zurechtgelegt hat*, wird auf die annehmbarste Gesangbuchfassung geschlossen. Die wahre und wirkliche „Grundgestalt" der angeführten Choräle lernen wir meist nicht kennen. Das ist ein Mangel der Arbeit und gestattet ganz von selbst Zweifel an der Richtigkeit ihrer Fest- und Aufstellungen. Sodann schränkt der Verfasser die Aufgabe, die er sich gestellt hat, S. 8 folgendermaßen ein: „Die Alleingeltung des $^4/_4$-Taktes zu erschüttern und nachzuweisen, zu wieviel unkünstlerischen Gebilden sie geführt hat, ist eine der Hauptaufgaben dieser Abhandlung. Sie wird zeigen, daß durch unberechtigte Gleichsetzung von 𝄴 (vier Schläge!) und 𝄵 (zwei Schläge!) die schönsten unserer Choräle ihren Sinn und ihre ursprüngliche Kraft eingebüßt haben." Er will also dem $^2/_4$-Takt auch im Kirchenlied zu Ansehen verhelfen. Sicher wäre das ein gutes Recht, ja eine Pflicht Scherings, wenn er glaubt, Gründe genug für die Einführung des $^2/_4$-Taktes beibringen zu können. Jedoch gelingt ihm dies meines Erachtens in keinem einzigen Falle, außerdem gibt er dem kritisch Beobachtenden selbst das Mittel in die Hand, ihn zu widerlegen.

Hierauf kann nicht näher eingegangen werden, ohne die Gegnerschaft Scherings gegen C. Fuchs zu werten. Und fast ist es nicht einmal so sehr das, *was* Schering gegen Fuchs ins Feld führen zu können meint, sondern die Art, *wie* er dem verdienten Choralkenner zu Leibe rückt, was zum Widerspruche reizt. Eine Liedform bloß deshalb, weil sie einem nun einmal nicht behagt, immer wieder als „Karikatur" zu brandmarken, geht einfach zu weit, und die rhythmische Form

bei Fuchs als „Gavotte" zu verhöhnen (S. 47) und sie selbst in dem Beispiel „O du Liebe meiner Liebe" S. 9 als musterhaft hinzustellen, ist eine kaum verständliche Unfolgerichtigkeit. Es bedeutet übrigens für Schering schon viel, neben dem 𝄴-Voll- und einzeitigen Auftakt auch den zweizeitigen Auftakt als für eine Anzahl von Chorälen zutreffend anzuerkennen. Völlig verwerfen zu müssen glaubt er indessen den dreizeitigen Auftakt:.

Gegen ihn richtet sich der größte Teil seiner Abhandlung — zudem stets mit irgend einem Hieb auf Fuchs und seine Anhänger, als ob diese die ersten und einzigen wären, welche dieses rhythmische Grundgerüst als selbstverständlichen Bestandteil älterer Melodiebildung zu wissenschaftlicher Geltung gebracht hätten! Schering schreibt S. 10: „Bleibt noch Schema 4) zu untersuchen. Es erfreut sich in unsern Choralbüchern seltsamer Beliebtheit und ist durch C. Fuchs für nahezu ein Drittel aller heute noch bekannten Choräle sanktioniert worden. In Wirklichkeit ist es ein musikalisches Unding und nur als Ausgeburt fehlgeleiteten metrischen Grübelns zu erklären. Denn dem Begriff des Auftakts, den es ausprägen will, widerspricht es von Grund aus. Haben wir, um dafür den Beweis

anzutreten, eine Schreibung wie diese (bei Fuchs a. a. O., Anhang Nr. 13):



so bedeutet schon der erste Takt eine Vorspiegelung falscher Tatsachen. Denn einerseits stellt dieser Anfang einen regelrechten ₵-Takt vor, ausgefüllt durch eine Pause auf Eins und je ein Viertel auf Zwei, Drei, Vier; andererseits soll er (nach Fuchs) doch auch wieder *nur als Auftakt* aufgefaßt werden. Mithin: Dieses Gebilde ist gleichzeitig Voll- *und* Auftakt. Das aber bedeutet eine Unmöglichkeit.... Die Täuschung beruht darauf, daß jedesmal die zweite Viertelnote (×) jedes Takts *mit* zum Auftakt für den folgenden Takt benutzt wird. Zu dieser Funktion taugt aber dieses zweite Viertel nicht, da es metrisch stets zum ersten Taktviertel gehört" usw.

Wer glaubt nicht aus dieser Darlegung entnehmen zu müssen, daß Fuchs sich hier eines grundlegenden Widerspruchs schuldig gemacht habe? Umso größer ist nun aber die Verblüffung, wenn man bei Fuchs selber nachschaut und entdeckt, daß *Schering von sich aus die eingeklammerte Viertelpause hinzugefügt hat*, da Fuchs sie *an keiner Stelle* bringt. Mehr noch: in dem Abschnitt „Die unechte Schwerpunktspause im Choral" (S. 185 ff. seines Buches) verwahrt Fuchs sich in längeren Ausführungen ausdrücklich gegen die Widersinnigkeit der Bildung ₵ 𝄽 ♩ ♩ ♩ | ♩. Auf solche Weise ist es allerdings leicht, einen Metriker wie Fuchs hineinzulegen, und es fragt sich, von welcher Seite die „Vorspiegelung falscher Tatsachen" ausgeht. S. 11 beweist Schering, daß ihm „die Eliminierung der Anfangspausen" durch Fuchs bekannt ist und außerdem nennt er deren Fortlassung an derselben Stelle eine „Inkonsequenz". Hier sagt also der Verfasser, daß Fuchs den Fehler der Schreibung einer Anfangspause gar nicht begangen hat, mit anderen Worten: daß der Feind, den er vorhin so leidenschaftlich bekämpfte, überhaupt nicht vorhanden ist. Inwiefern auf Seiten Fuchs' da nun trotzdem eine „Inkonsequenz" vorliegen soll, kann ich mir beim besten Willen nicht erklären.

Die Sache zieht weitere Kreise dadurch, daß Schering in der Anmerkung auf S. 13 auch H. J. Moser in Mitleidenschaft zieht und sagt, dem Einflusse der „Sonderbarkeiten" der Fuchsschen Choralfassungen sei „zum Teil auch H. J. Moser unterlegen, der noch in seiner jüngsten Veröffentlichung (Luthers Lieder. Singweisen in Bd. 35 der Weimarer Luther-Ausgabe) am dreizeitigen Auftakt festhält." (Schering spielt S. 32 wohl auch auf Moser an, wenn er der „an Fuchs sich anlehnenden" Fassung von „Ein feste Burg" *wieder aus Eigenem* irreführenden Pausenbeginn voranstellt.) Tatsächlich finden wir an jener Stelle S. 518 dreizeitigen Auftaktbeginn, aber eben *ohne* Pausen; außerdem wandte ihn letzthin auch H. Abert in „Luther und die Musik" S. 11 (Flugschriften der Luther-Gesellschaft 1924) an. Es kann also um den dreizeitigen Auftakt nicht gar so übel bestellt sein. Zum Überfluß schrieb Moser schon in seiner eingangs erwähnten Schrift von 1921 zur Sache: „Setzung eines Pausenzeichens an den Beginn des dreizeitigen Auftakts würde diesem ideell einen weiteren Schwerpunkt voranstellen, also die Phrase fälschlich um einen Takt verlängern."

Und nun komme ich dazu, das Mittel zu benutzen, welches Schering einem selber in die Hand gibt, wie ich oben schrieb, um seine Gründe wider den dreizeitigen Auftakt zu widerlegen. Der Verfasser behauptete, die zweite Viertelnote lasse sich nicht zum Auftakt verwenden. Das macht er aber selbst unwahrscheinlich dadurch, daß, wenn der Tatbestand des Taktmaßes 2 3 4 / 1 vorliegt, er von Schering nicht getilgt, sondern nur verwischt wird durch die Schreibung 2 / 1 2 / 1, d. h. also durch zweimaligen $^2/_4$-Takt mit Crescendozeichen (z. B. S. 20 „Vom Himmel hoch", S. 48 „O daß ich tausend Zungen hätte"). Denn was heißt die verschleiernde Schreibung $^2/_4$ 2 / 1 2 / 1 im Grunde anders als ₵ 2 3 4 / 1? Das dynamische Hilfszeichen verrät da mehr, als Schering glaubt; denn seine Befolgung bewirkt eben genau *die* Betonungs- und demnach Notierungsweise, die er mit so viel Ironie ablehnt.
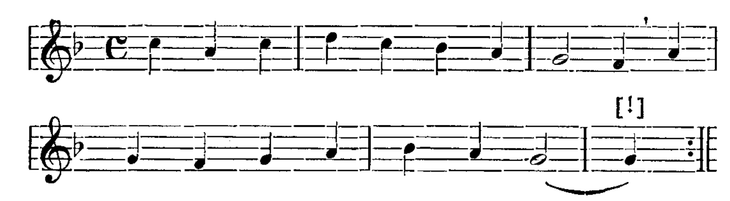
Eigentümlich berührt, daß der Verfasser Fuchssche Taktbildungen bezw. -füllungen, wenn sie dem vorgezeichneten oder auch nur gedachten Maße auf den ersten Blick nicht genau entsprechen, ohne weiteres verdammt, dem Leser also die schuldige Aufklärung über Fuchs' Arbeitsweise vorenthält. Der knappe Hinweis auf S. 12 reicht längst nicht hin, um diese Lücke auszufüllen. Gewiß befremdet es auf den ersten Blick, im ₵-Takt 5 oder gar 6 Viertel zwischen zwei Taktstrichen untergebracht zu finden. Doch gibt Fuchs' „Umsetzung", d. i. Anwendung von verschiedenem Auftakt oder auch gleichem Auftakt trotz dadurch hervorgerufener Überfüllung des Taktes allen wünschenswerten und meines Erachtens auch befriedigenden Aufschluß über seine rhythmische Auslegung der in Frage kommenden Formen, z. B.
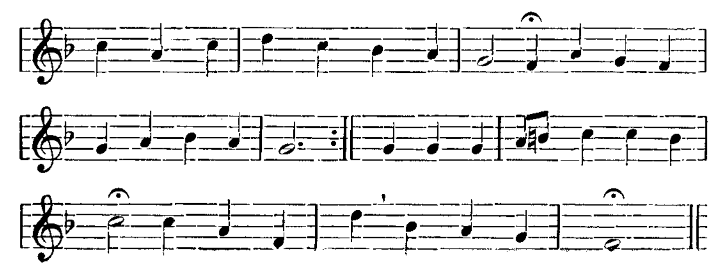
♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥

oder ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥

— beides ₵-Taktbildungen, im ersten Beispiel mit der Zählung 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2, im zweiten 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3. Soweit wie Moser an einer Stelle (S. 5 in „Der evangel. Choral" usw.) des „Dir, dir Jehova" geht, möchte ich allerdings nicht gehen; denn die Schreibung ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ (2 3 4 / 1 4 5 6 7 8 / 1) läßt sich schwerlich selbst unter der bloßen „*Idee* des ₵-Taktes" (a. a. O. S. 7) aufrecht erhalten.

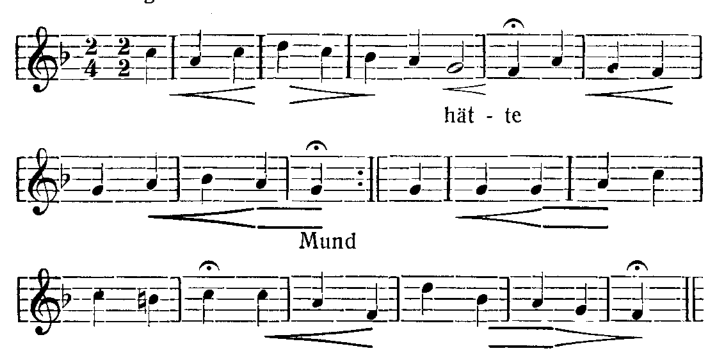
Im Zusammenhang damit muß ein weiteres Kapitel Schering-Fuchsscher Gegensätze behandelt werden. Schering schreibt S. 48 zu „O daß ich tausend Zungen hätte": „Die übliche Fassung ₵ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ leidet an dem genugsam gebrandmarkten Fehler zeilenweiser Verschiebung der metrischen Schwerpunkte, deren wahres Wesen auch Fuchs (a. a. O. Nr. 142) nicht erkannt hat. Als abschreckendes Beispiel sei eine Fassung mit „dreizeitigem" Auftakt angeführt:



Natürlich denkt man: Aha, solch ein Unsinn kommt heraus, wenn man Fuchs folgt! Schlägt man aber Fuchs wieder selber nach, dann steht dort ganz vortrefflich:

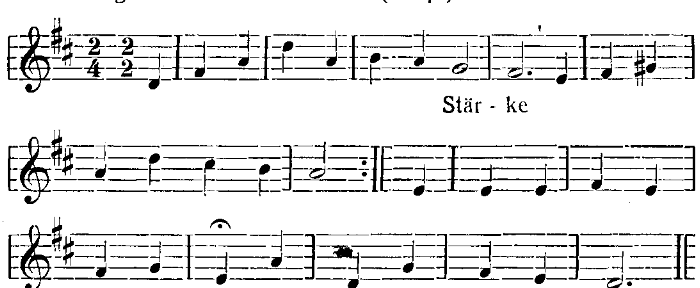


Von dem „Fehler zeilenweiser Verschiebung der metrischen Schwerpunkte“ ist hier keine Spur zu entdecken. Fuchs *konnte* sich auch gerade *diesen* Fehler nicht leisten, da er ihn selbst überall als *horrendum* verfolgt, z. B. S. 178 ff., S. 192 usw. Entgeht denn nun Schering der Begehung jenes „Fehlers“? Das muß *seine* Fassung der Melodie ausweisen. Sie lautet:
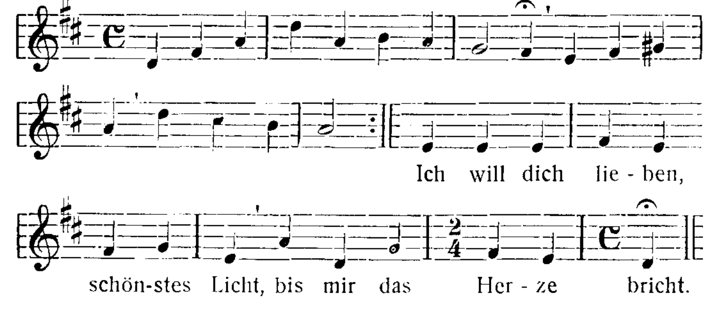


Er hat also aus der von ihm selbst „gebrandmarkten“ üblichen Form die üble Umlegung des weiblichen Reims „hätte — Wétte“ in den männlichen „hätté — Wetté“ übernommen, also einzig das, was jeder Musiker als Haupt-horrendum betrachten würde! Mit der übrigen Scheringschen Umtaktierung zu $^2/_4$ $^2/_2$ ist auch nicht das mindeste gewonnen, da sich die vielen $^2/_4$-Taktstriche metrisch und harmonisch als durchaus nicht notwendig erweisen.

Der Widerwillen gegen den dreizeitigen Auftakt läßt ihn für „Ich will dich lieben, meine Stärke“ die ebenso verwickelte wie widersinnige Schreibweise wählen (S. 40):
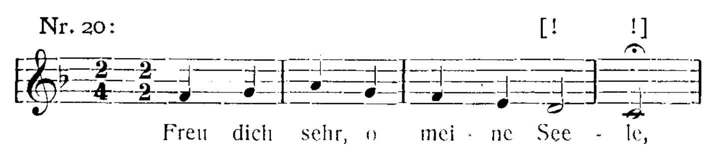


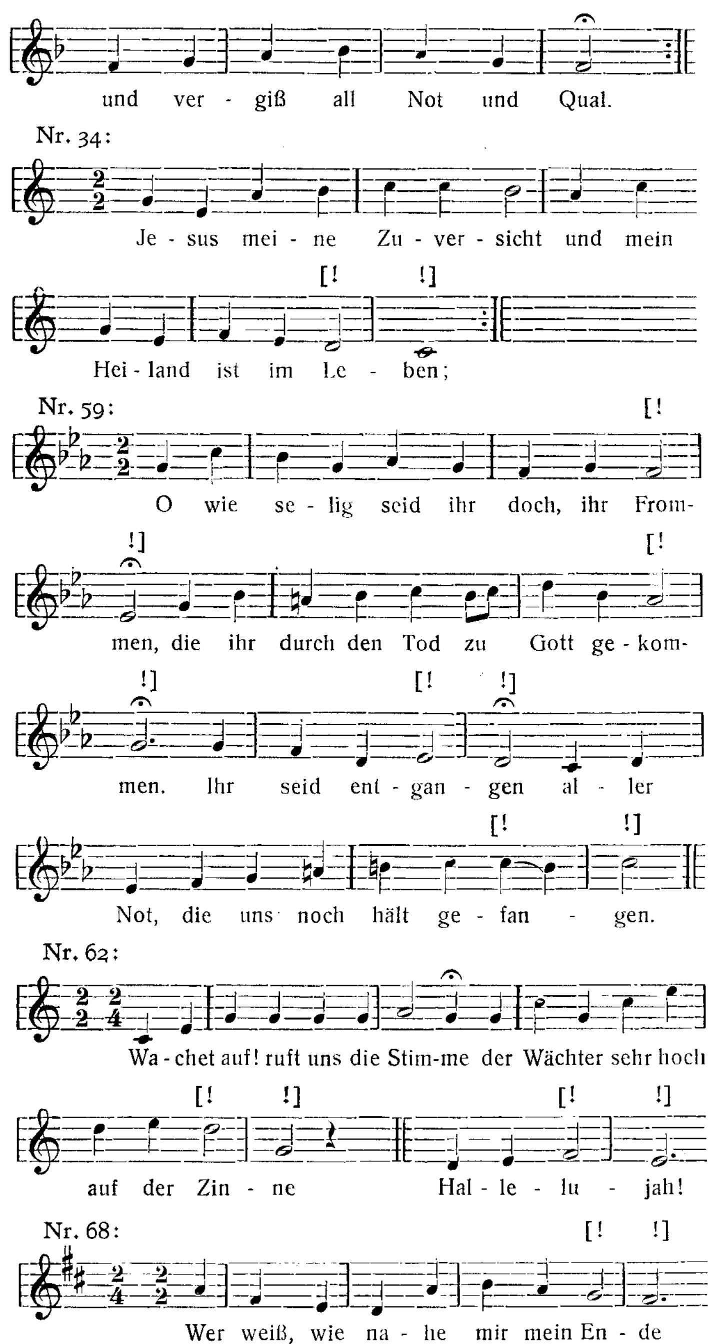
während sich alles aufs glatteste löst bei folgender einfachen Schreibung, die auch der bei Schering verschleierten unregelmäßigen Verkürzung der Schlußzeile gerecht wird — der erste Melodist, G. Joseph, hatte sie durch eine melismatische Dehnung feinsinnig ausgeglichen (Zahn Nr. 2763). Also König 1738 (Zahn Nr. 2767):



Wie ganz ungeeignet ein paar weitere Vorschläge Scherings sind, um bei der Neugestaltung der Choralbücher berücksichtigt zu werden, dafür nur diese Beispiele aus einer größeren Anzahl möglicher:
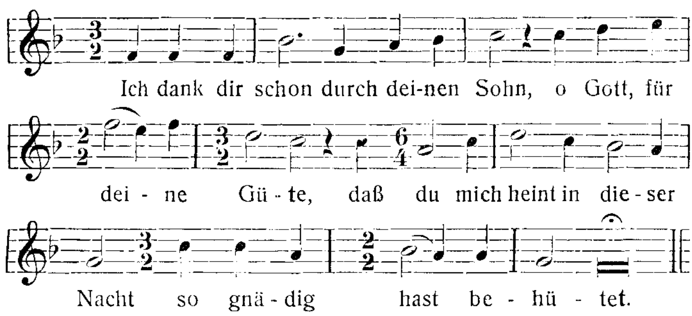
Nr. 20:





Zur Gerechtigkeit sei betont, daß Fuchs in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ der nämlichen Härte nicht entgehen will (bewußt!), während sie Moser in sämtlichen Beispielen seiner „Geschichte der deutschen Musik I“ grundsätzlich zu vermeiden scheint.
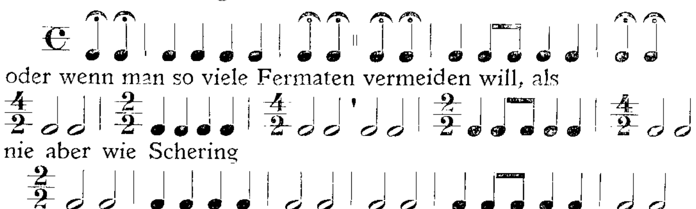
Weiter beleuchtet den fragwürdigen Wert der Scheringschen Beweisführungen seine Behandlung des M. Praetoriusschen Liedes „Ich dank dir schon durch deinen Sohn“. Bereits die Textrhythmik, von der Schering sich meist (aber nicht immer) bestimmen läßt, hätte ihn auf den dreizeitigen Auftakt hinweisen müssen; dennoch erklärt er ihn auch hier wieder für „natürlich unhaltbar“ (S. 39). So führt er also den Rhythmus ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥. ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝄽 durch und muß dazu sogar die Vorlage ändern (er hält die betreffenden Stellen für „anscheinend zwei Druckfehler, die oben verbessert sind“), während aus Zahn Nr. 247 b zweifel- und korrekturlos hervorgeht (man sehe dort auch das Vorbild „Ach Hèrre Gótt, mich trèibt die Nót“, das weiß Gott nicht auf „Proporz“ [Schering] gestimmt ist):



Man lasse sich nicht dadurch beirren, daß bei „so gnädig“ nur 3 Viertel eines $^3/_2$-Taktes dastehen oder an dem $^3/_2$-Takt unmittelbar 4 Viertel eines $^6/_4$-Taktes anhangen — die altdeutsche Liedrhythmik *ist* eben manchmal verwickelt und der Tatbestand ergibt sich aus den Parallelen bezw. der Natur des Liedes von selbst. Der Humor der Sache ist nun, daß der Feind des dreizeitigen Auftaktes diesen *jedesmal* bei drei beginnenden Viertelnoten lauern sieht, obwohl natürlich kein Fuchsianer hier den motivverschiebenden Rhythmus ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | befolgen würde, sondern nur den obigen $^3/_2$-Takt.

Die Furcht vor den ansteigenden Vierteln läßt Schering auch den längst von Moser (a. a. O. S. 6.) klargelegten $^9/_4$-Bau von „Lobe den Herren“ übersehen, der auf die schwungvolle Phrasierung hinauskam: Lòbe den / Hérren, den mächtigen Kònig der / Éhrèn :// Kòmmet zu / Háuf, Psàlter und Hàrfe wacht / áuf, làsset den Lòbgesang / hóren. // (Gegen Moser, der unnötig auch $^6/_4$- und $^{12}/_4$-Bruchstücke annimmt, seien die Zählzeiten wie vorstehend vereinfacht). Schering zerhackt die weite Bogenspannung des Stollens in zwei $^3/_4$- und zwei $^6/_4$-Takte, ähnlich kurzatmig den Abgesang, und behauptet danach, seine Taktierung habe „der Komponist“ folgendermaßen ausgelegt: „Lóbe den Hérren, den mächtigen Kònig der Éhren“, was er dann noch als 4 Hebungen zusammenrechnet; hierin wird ihm aber kein Metriker von sprachlichem Feingefühl folgen können. Doch kommt alles das von der (an sich unbewiesenen) Behauptung her (S. 11): „Wird also Zwei mit Drei und Vier verbunden, so steht die isolierte Eins einem Betonungskomplex gegenüber, dessen Übergewicht die Symmetrie des aus vier Zählzeiten bestehenden Dupeltakts regelrecht aufhebt, gleichgültig, welche taktmotivischen und rhythmischen Beziehungen im einzelnen Falle walten“; liegt diese Gleichgewichtsstörung wohl auch noch vor, wenn, wie oben, den 3 Auftaktsvierteln im $^6/_4$- oder $^3/_2$- ebensoviele, im $^9/_4$-Takt gar 6 abklingende Viertel gegenüberstehen??

Vorstehende Scheringsche Hebungszählung gibt endlich noch Anlaß, auf ein Grundübel der vom Verfasser eingeführten Taktierungen hinzuweisen: auf die willkürlich und schief angesetzte Zahl von Haupthebungen. So schreibt Schering z. B. S. 51 „Schmücke dich, o liebe Seele“ als sechstaktigen Stollen, d. h. nach seiner vorhergegangenen Berechnung von nur Haupthebungen hinter dem Taktstrich deren 6. Es ergibt aber der Vortrag des Textes ganz klar 4 Haupt- und 4 Nebenhebungen, nämlich ein Taktmaß 3 4 / 1 2: „Schmùcke / dích, o lìebe / Séele, làß die / dúnkle Sùnden- / hóhle“, und die Melodierhythmik von 1 6 4 9 erklärt sich als agogische Dehnung der Phrasenauf- und -abklänge, so in der Schreibung:



Ähnlich im nächsten Stück „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“, das deshalb nicht auch noch ausführlich besprochen sei.

Im bisher Dargetanen glaube ich hinreichend Zeugnisse dafür beigebracht zu haben, daß Scherings Abhandlung „leider eine bittere Enttäuschung“ für denjenigen bedeuten muß, der mit großen Hoffnungen an sie herangetreten ist: was sie Neues bringt, die Aufstellung des $^2/_4$-Taktes auch für den Choral, hält ernstlicher Prüfung nicht stand; ein gut Teil sowohl seiner „rhythmischen“ „Grundgestalten“ als auch seiner „ausgeglichenen“ Fassungen erweist sich als fehlerhaft; sein Kampf gegen den dreizeitigen Auftakt ist umsonst, da dieser Auftakt eine einfache rhythmische Urform darstellt, und der Ton, in welchem hier C. Fuchs befehdet wird, gehört jedenfalls nicht in eine wissenschaftliche Arbeit hinein. So bleibt denn eigentlich nur sein klares Bekenntnis zur „Isometrie“ als „Urprinzip unserer Choräle“ (S. 16) als wertvoll übrig. An dieses mögen denn auch die künftigen Neubearbeiter der evangelischen Kirchenliedweisen anknüpfen und alles Übrige still auf sich beruhen lassen. Der Wille, dem wirren Zustande in der Rhythmik unserer Choräle ein Ende machen zu helfen, war gut, die angewandten Mittel zur Erreichung des Zweckes dagegen durchweg untauglich.

*

Unbekannte Briefe Carl Maria von Webers

Trotz der bedeutenden Zahl Briefe Webers, die uns schon bekannt sind, gelingt es findigen Antiquaren wieder und immer wieder, unbekannte Stücke aufzufinden und in den Handel zu bringen. So hat eben jetzt Waldemar Poseck in Berlin neben Briefen an Friedrich Rochlitz und Amalie Sebald, die bekannte Freundin Beethovens, die auch Weber bezauberte, den bisher ungedruckten Brief Webers an Spontini vom 18. März 1824 ermittelt. Weber, der glaubte, daß die vom Berliner Intendanten Grafen Brühl festgesetzte Aufführung der „Euryanthe“ im April stattfinde, schrieb: „Seit meiner Zurückkunft aus Wien (wo er zur Aufführung seiner von Kreutzer arg verstümmelten „Euryanthe“ geweilt hatte), war es mein täglicher Vorsatz, an Sie zu schreiben, mich in Ihr Andenken zurück zu rufen, und Ihrer gütigen Vorsorge meine Oper Euryanthe zu empfehlen. Der Zufall hat mir aber seither eine solche unglaubliche Dienstlast aufgebürdet, daß ich dem Himmel nicht genug danken kann, daß meine Gesundheit es bisher aushielt. Deutsche und italienische Oper, der ganze Kirchendienst, Hofconcerte pp. lagen nun (da sein Kollege Schubert aus dem Dienst ausgeschieden war und Morlacchi in Italien weilte) auf mir allein. Ich darf daher wohl auf Ihre Nachsicht hoffen, wenn ich nicht früher dazu kam, Ihre Güte für Euryanthe in Anspruch zu nehmen. — Mit großem Vergnügen habe ich gehört, mit welcher freundlichen Teilnahme Sie von dieser Oper gesprochen haben. Empfangen Sie dafür, und für Alles was Ihre Güte noch diesem Versuch wird angedeihen lassen, den herzlichsten Dank. Die Aufführung hier (in Dresden) wird erst in einigen Tagen statt finden, da leider bisher sie durch das Wochenbett der Mad. (Wilhelmine Schröder-) Devrient verzögert wurde. Weber berichtet dann noch weiterhin über eine Aufführung von Spontinis „Herrlicher Vestalin“ und bittet nochmals inständigst um die Aufführung der Euryanthe. Diese wußte aber Spontini zunächst zu verhindern, und erst während seiner Abwesenheit gelang es Brühl, vom König die Erlaubnis zur Aufführung zu erreichen. Er schrieb darüber an den Hofrat Winkler in Dresden (19. August 1825) „Daß ich nun von der Abwesenheit des Erzfeindes alles guten und Deutschen wie Spontini Vortheil ziehe um Euryanthe in Scene zu bringen wissen Sie vielleicht schon. Das Gute hierbey ist aber daß ich es dahin gebracht, daß mir der König erlaubt hat Weber persönlich zur Direktion einzuladen. Das soll einen Jubel geben!!!“ Zeigten uns diese Briefe Webers Kämpfe, so führt uns ein Briefwechsel von ihm und

seiner Gattin mit dem Musikverlag Schlesinger in Berlin, den sie erst im Auftrage ihres Gatten und dann nach seinem Tode unterhielt, in Webers Häuslichkeit und Arbeitsweise. Besondere Streiflichter fallen in dieser Korrespondenz, die die Jahre 1814 bis 1828 umfaßt, auf die Veröffentlichung des „Oberon" und auch Carolinens Fürsorge für das Schaffen ihres Mannes wird erhellt, wenn man, um nur ein Beispiel herauszugreifen, in einem der Briefe (25. März 1826) liest: „Vom 10. (März) hatte ich einen Brief von Weber (der damals schon in London weilte, von wo er lebend nicht zurückkehren sollte), wo er mir schreibt, daß es ihm sehr gut geht und auch die Lebensweise ihm gefalle, nur fühlt er sich sehr angegriffen. Was den zweiten Punkt Ihres Briefes anbetrifft so glaube ich werde Weber garnicht zufrieden sein, wenn Sie ein Musikstück aus dem Oberon öffentlich geben (d. h. veröffentlichen), ehe die Oper in London aufgeführt ist. Auch glaub ich werden Sie der Oper wenig nützen, wenn Sie dem Publikum ein kleines einzelnes Liedchen daraus geben wollten. Ich bitte Sie daher es nicht zu thun, noch viel weniger den Elfenchor ohne Webers Instrumentation." Weiterhin kündigt sie dann die Uebersendung der Partitur an, nachdem sie die letzten Nummern durch den Kopisten erhalten habe. Sie verbietet aber ausdrücklich, davon Gebrauch zu machen, denn „ich mögte um Alles, nichts thun worüber mein guter Mann unzufrieden sein könnte, da bey seiner so schwächlichen Gesundheit Aergerniss so zerstöhrend auf ihn einwirkt." — Der Ernst von Webers Kunstauffassung aber spiegelt sich in einem Schreiben an Schlesinger über seine Auswahl der aus Körners „Leyer und Schwert" zu vertonenden Lieder, die als op. 42 erschienen, wieder, wenn er am 5. November 1814 aus Prag sich vernehmen läßt: „Es ist mir unmöglich gleich einem musikalischen Tagelöhner das nächste beste unter Noten zu schieben des Honorars willen. Mein Ruf und die Kunst sind mir heilig und ich würde auch Ihnen einen schlechten Dienst erweisen, wenn ich Fabrikarbeit leisten wollte.

Dr. *Erich H. Müller.*

*

Vom Geheimnis der musikalischen Form bei Wagner

Von Dr. KARL GRUNSKY

Ein langer Streit ist von je darüber geführt worden, wie man sich eigentlich die Form des musikalischen Dramas zu denken habe. Man bezweifelte, man verteidigte sie. Die Angreifer glaubten sie vernichtet, wähnten sie zum mindesten aus zweiter Hand, aus Handlung und Text unliebsam abgeleitet, wogegen die Verteidigung keinen ganz leichten Stand hatte: denn je eifriger sie auf das Gesamtkunstwerk hinwies, desto unlösbarer verwickelte sich das Rätsel. Im Grunde hielt man wohl die Forderung aufrecht, es müsse sich eine Erklärung für die bleibende Kraft Wagners auch auf dem Gebiete des musikalischen Aufbaus finden lassen.

Endlich treten wir nun auf sicheren Boden: Aufsehen erregt wie nur je eine neue Erfindung der Technik, die wohlbegründete Entdeckung, daß sich Wagners Musik sehr wohl aus rein musikalischen Formgesetzen erklären lasse. Selbst die Schule Kretzschmars, die auf Wagner schlecht zu sprechen ist, hat ihre Zustimmung gegeben: Abert in Berlin rühmte, daß die Wagner-Forschung eine neue Wendung genommen habe, und selbst Hans Joachim Moser, der im dritten Bande seiner Deutschen Musikgeschichte Hans von Wolzogen nur im Zusammenhang mit einer verrückten Engländerin und ähnlichen Fragwürdigkeiten streift, muß der neuen Entdeckung Gerechtigkeit widerfahren lassen. Genau so wird es dem großen Bruckner-Buche von Kurth gehen, das die Form behandelt: vor dem wissenschaftlichen Nachweise des Fachmanns gibt es kein Entrinnen.

Dr. Alfred Lorenz ist mit seinem Buche [1] über Wagner rasch in die erste Reihe der Musiktheoretiker gerückt. Lange stand er mitten im praktischen Musikleben, als Generalmusikdirektor in Koburg (er ist nicht zu verwechseln mit Kapellmeister Alfred Lorenz in Karlsruhe, dem Komponisten). Dann arbeitete er in München an seinem Lebenswerke und wurde Dozent an der Universität. Zur 200jährigen Al. Scarlatti-Feier wird er uns ein abschließendes Werk über den großen Opernkomponisten schenken, auf Grund von Studien in Italien.

Die Sache, um die es sich bei Wagner handelt, kann man vielleicht am einfachsten andeuten, indem man auf Nietzsches Einwände zurückgreift, sofern sie sachlich faßbar und nicht bloß geschmacklose Schimpfereien sind. Er meinte, die Musik des Rings sei ohne Drama eine fortwährende Verleugnung aller höchsten Stilgesetze der früheren Musik: wer sich völlig an Wagner gewöhne, verliere das Gefühl für diese Gesetze. Vom Ring fühlte er sich gerade deshalb enttäuscht, weil ihm *eine sich mit dem Drama deckende Symphonie* als höchstes Wunschbild vorschwebte.

Nietzsches Verurteilung gab natürlich Wasser auf die Mühle derer, denen Wagners Größe unbequem war. Ernüchtert stehen jetzt Nietzsches gedankenlose Nachbeter da: denn die Forderung, welche der Denker theoretisch aufstellt, hat der Verfasser des Buches vom Geheimnis der musikalischen Form bei Wagner als erfüllt nachgewiesen. Um diese Feststellung kann man sich nun nicht mehr herumdrücken. Sie ist eine wissenschaftliche Tat, wie sie sich Wagner selber nach dem Zeugnisse Hans von Wolzogens immer gewünscht hat. Das Vergebliche des Wunsches erscheint begreiflich, wenn wir erwägen, welch mannigfaltige Aufgaben sein gewaltiges Kunstwerk dem ästhetischen Nachdenken stellte. Lorenz beschreitet den rein musikalischen Pfad und vermeidet es, irgend eine Einzelheit aus der jeweiligen dramatischen Lage abzuleiten, mit einer Notwendigkeit dichterischen Ausdrucks zu rechtfertigen. Deshalb läßt er sich auf die Linienführung der Einzelstimmen nicht ein. So beweiskräftig auch diese wäre, so verfiele die Untersuchung allzuleicht wieder ins eng verbundene Sprachliche und Dichterische. Es handelt sich aber um den Wert der Wagnerschen Folgesetzung als „absoluter", für sich bestehender Musik.

Zunächst behandelt der Gelehrte das Formbildende der Harmonie des Rhythmus und der Melodie. Wir wünschten das Buch in den Händen aller Musikstudierenden, damit sie sehen, worauf es beim Komponieren von Operntexten ankommt! Für alle Teile des Rings werden die Tonarten und ihre Zusammenhänge nachgewiesen und überall die musikalischen Perioden eingeteilt und abgegrenzt. Die Ergebnisse beseitigen jedes Vorurteil und Mißurteil, entkräften jede Vermutung der Willkür oder der haltlos schwankenden Abhängigkeit vom dichterischen Anlasse. Solche Nachweise sollten in die Lehrbücher für Musik übergehen. Wie bei der Harmonie, so folgt Lorenz auch bei der Rhythmik vor allem den großen Zusammenhängen und Linien, durch welche sich unsere Eindrücke zur Einheit zusammenschließen. In bezug aufs Melodische war es Lorenz namentlich darum zu tun, den Begriff der „unendlichen" Melodie zu bestimmen. Seine Ergebnisse liegen in derselben Richtung, welche Kurth in der „Romantischen Harmonik" einschlug.

Der zweite Hauptteil des Ring-Buches von Lorenz deckt das allgemeine symphonische Gewebe der Ring-Musik auf. Auch hier lauter Neuland der Erkenntnis! Mit nie versagender Genauigkeit beschreibt seine Untersuchung die ganze reiche Welt der Wagnerschen Formen; wie in einem botanischen Lehrbuche die Pflanzen, so finden wir hier die musikalischen Formgebilde nach Familie, Gattung, Art, Unterart, Zwischenart gesichtet und geordnet. Ein

[1] Der Titel lautet: „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner". Band I enthält den musikalischen Aufbau des Rings. Max Hesses Verlag, Berlin. 320 Seiten Großoktav. Weitere Bände folgen.

Schlußverzeichnis ermöglicht das Auffinden jeder einzelnen Stelle. Lehrreich sind die Vergleiche mit Erscheinungen und Fragen der bildenden Kunst. Nicht die Studierstube, das lebendige Erfassen, das gefühlsmäßige Erleben lenkt die Gedanken.

Alle Dramen Wagners der Reihe nach in dieser Weise zu untersuchen, das hat sich Lorenz zur Lebensaufgabe gemacht. Dadurch klären sich auch die böswillig verdunkelten Zusammenhänge zwischen Wagner und der Ueberlieferung. Nicht die Mißachtung alter Regeln oder gar ein Umsturz der musikalischen Grundgesetze hat Wagner zum großen Tondichter gemacht, sondern die unerbittliche musikalische Folgerichtigkeit, die Treue gegen den Gedanken, die natürliche Entwicklung der Varianten.

Werfen wir dann zum Schlusse den Blick auf das Dichterische, so liegt die Vermutung nahe, daß es sich damit genau ebenso verhalte. Die Rechnung ist nicht so, daß ein halber Dichter und ein halber Musiker einen ganzen Künstler ausmachte, sondern jedes Gebiet schöpferischer Tätigkeit muß einer Vollkraft gehorchen, wenn es vollgültig sein soll. Beides, das Dichterische wie das Musikalische, scheint sich bei Wagner nach Art von Leibnizens prästabilierter Harmonie unabhängig voneinander zu behaupten und doch eng aufeinander angewiesen zu sein.

*

Anton Tomaschek: „Das steinerne Herz"

Eine deutsche Oper nach W. Hauffs Märchen von Karl Hans Strobl
Uraufführung am 27. Januar am Stadttheater in Brünn

Karl Hans Strobl und der in sudetendeutschen Musikerkreisen als erlesener Geigenkünstler und feinfühliger Tondichter längst bekannte und geschätzte Anton Tomaschek — er hat seine violinistische Ausbildung bei den Professoren Koretz, Streit (Brünn), Prill (Wien) und an der Berliner Musikakademie genossen und war in der Komposition Schüler Kitzlers, Wickenhaußers und Mojsisovics — haben den Versuch unternommen, W. Hauffs Märchen vom „Kohlenmunkpeter" auf die Bühne zu bringen. Und der Versuch muß als geglückt bezeichnet werden. Der vielgelesene Dichter, gewandte Romanschriftsteller und Schilderer so vieler prächtiger Menschengestalten K. H. Strobl verstand es ganz ausgezeichnet, alle Poesie wie den reizenden Märchenzauber in tönende, schmiegsame Worte zu kleiden und die Handlung in stetig sich steigernde, blutvoll sich auslebende, zu reicher Dramatik Gelegenheit bietende Szenen zu fügen. Ein Buch also für eine elegisch versonnene, empfindungswarme Natur, wie es Tomaschek ist, geradezu ein Treffer. Aus des Künstlers bis jetzt erschienenen und aufgeführten Werken — es sind dies u. a.: zwei Violinsonaten, ein Streich- und ein Klavierquartett, Lieder mit Klavier und solche mit Orgel und Geige, Kammerlieder mit Klavierquartett, Violine mit Orgel, Cello mit Orchester, Männerchöre a cappella und mit Orchester, ein pantomimischer Sketsch und die symphonische Dichtung „Die Hand der Jezerte" nach Mörikes Märchen — wußten wir, daß Tomaschek mehr der romantischen Richtung mit stark impressionistischem Einschlage zuneige und das hat uns seine jüngste Schöpfung neuerdings bestätigt. Das am Brünner Theater aus der Taufe gehobene erste Bühnenwerk verrät in seinem Wesen Ursprünglichkeit und viel Volkstümliches. Es ist gewiß erfreulich, feststellen zu können, daß uns in Tomaschek ein Tondichter erstanden zu sein scheint, der dort anschließt, wo der italienische Verismus in seiner Vorherrschaft alle Brücken abgebrochen hat. Wir haben es unverkennbar mit einem berufenen Künder der Romantik zu tun, von dessen Schaffen man sich ein erneutes Aufblühen der guten, echt deutschen Oper, wie sie uns Marschner im „Heiling" oder Weber im „Freischütz" geschenkt haben, versprechen kann. Dies allerdings, dem modernen Zeitgeist entsprechend, im modernen Gewande, aber immer rein deutsch im Empfinden, im Ton und Ausdruck. Das Werk gliedert sich in fünf Bilder, von welchen jedes sein eigenes Profil besitzt. Das erste enthält die Exposition: Die Erzählung der Sage vom „Glasmännlein" und die Sage vom „Holländer Michel". Schlicht in der Melodie hebt die Oper an, mit einfachen Strichen wird das aufziehende Gewitter angedeutet, das dann nach dem Abgang der handelnden Personen in seiner vollen Macht hereinbricht und uns sogleich zu Beginn Tomascheks meisterliche Instrumentation vor Augen führt. Das zweite Bild, in der Hauptsache lyrischen Charakters, birgt musikalische Schönheiten in großer Zahl. Die Instrumentation ist darin auffallend fein und durchsichtig geraten und strotzt förmlich vor süßen Lyrismen, insbesondere beim Erscheinen des „Glasmännchens". Höchst reizvoll berührt hier der Klang der gestopften Posaunen und Trompeten, kombiniert mit Celesta, Harfe und dem Tremolo der Streicher. Die beiden Gegensätze: das Gute und das Böse (Glasmännlein — Holländer Michel) finden sich scharf charakterisiert. Bemerkenswert ist ferner wie Tomaschek den Dialog nicht rezitativisch behandelt, sondern um ihm eine abgerundete musikalische Form zu geben, stilvoll in Melodie zwingt. Eine kurze Einleitung führt uns mitten in die turbulente Szene des dritten Bildes, das uns die ausgelassene Stimmung eines Dorfvolkes vor dem Maibaum zeigt. Originell, wie der Tonsetzer eine „Raufszene" modern in Musik setzt und die vorkommenden Tänze prächtig im Rhythmus kontrastiert; der am Tanzboden getanzte bürgerlich solide Tanz und Peters wild und ausgelassener Tanztaumel. Ganz vorzüglich getroffen ist auch die Klangfarbe des Orchesters an der Stelle, da der Holländer Michel dem Peter das steinerne Herz einsetzt. Tragisch und traurig gibt sich dann wieder die Grundstimmung des vierten Bildes, aus welchem sich das wundervoll im Ausdruck festgehaltene Lied „Blümlein Morgentau" sinnig abhebt. Der schöne Bettlerchor mißlang leider bei der Aufführung zur Gänze. Der Schluß dieses Bildes ist erfüllt von packender Dramatik. Im fünften Bilde entzückt der formschön aufgebaute, bis zum hohen b sich steigernde Monolog Peters. Das darauffolgende Traumbild wird durch harmonisch interessante Modulationen in die gewünschte mystische Stimmung übergeleitet. Die Trostlosigkeit Peters, als er abermals im Besitze seines wirklichen Herzens sich seiner Schandtaten nun voll bewußt wird, ist im Orchester ausgezeichnet wiedergegeben; ein eindringlich vollgriffiger Abschluß, dessen Wirkung man sich nicht zu entziehen vermag. Schade, daß der Vorstellung infolge unserer unerquicklichen Theaterverhältnisse nicht die erforderliche Probenzahl eingeräumt wurde, die Aufführung hätte an Ausgeglichenheit im Orchester wie Exaktheit auf der Bühne um vieles gewonnen. Das aufopferungsvolle Bemühen des Spielleiters *Gisela* und Inspektors *Reinhardt* um sinnvolle Szenenbilder und bewegtes Bühnengeschehen verdient besondere Anerkennung. Opernchef *Katay* hatte sich mit Liebe und sichtlicher Anteilnahme in die Partitur vertieft und ihre Schönheiten mit Eifer und Sorgfalt zum Erklingen gebracht. In der einzigen Hauptrolle konnte *Adolf Fischer* im ehernen Heldenglanze seines Tenores schwelgen und Herr *Guth* seinen Holländer Michel in düsterer „Kaspar"-Charakteristik gesanglich und schauspielerisch erfolgreich zur Schau tragen. Das freudig gestimmte, glänzend besuchte Haus bereitete den Schöpfern des „Steinernen Herzens", die beide dutzende Male vor die Rampe gerufen wurden, laute Ehren und ließ es auch an herrlichen Lorbeergewinden nicht fehlen. *Hans M. Habel.*

*

Deutsche Erstaufführung einer dänischen Oper in Königsberg

Kaddara, Oper in vier Bildern aus dem grönländischen Volksleben von *Hakon Borresen* (Text von Normann Hansen), kam in einer wohlgelungenen Aufführung unserer jungen „Komischen Oper" zur erfolgreichen deutschen Erstaufführung. Die deutsche Uebersetzung des Werkes stammt von Direktor *Dumont*

du Voitel. Borresen, ein Schüler Svendsens, ist einer der vielseitigsten und begabtesten Komponisten des heutigen Dänemark, in dessen Hauptstadt Kopenhagen auch dieses sein letztes Bühnenwerk 1921 zur ersten Aufführung kam. Im Mittelpunkte der Handlung steht Kaddara, des Seehundjägers Ujarrak Frau. Sie wird von ihrem Mann, den sie gekränkt, verlassen, darf den Heißgeliebten aber schließlich doch wieder zu neuem Glück in die Arme schließen, nachdem dieser den Netzen einer auf dem Eilande der Witwen hausenden Circe entronnen. Ein nicht gerade neuer Vorwurf, der aber in der ungekünstelten, allem Schwulst und aller Symbolik aus dem Wege gehenden Fassung, die ihm der Textdichter verliehen hat, keineswegs eigener Reize entbehrt. Die Stärke des Buches liegt weniger in einer inneren Dramatik, als in einer lyrisch-bildhaften Zustandsschilderung, die durch das fremdländisch Primitive des (bei uns durch wunderschöne Bühnenbilder der nördlichen Landschaft sinnfällig gemachten) Milieus noch gesteigert wird. Die Musik Borresens hält eine glückliche Mitte ein zwischen der Tonsprache Wagners, Mascagnis, Puccinis und d'Alberts. Sie ist eklektisch, aber überall ehrlich im Lyrischen und über das impressionistisch Schildernde hinaus voll melodischer Reize. Geschlossene Formen in Tanz und Lied werden überall mit Glück erstrebt und heben sich vom Hintergrunde eines sehr aktiven Chores wirkungsvoll ab. Von den Darstellern der sehr bejubelten Aufführung sei wenigstens *Sophie Schneider* als (ebensogut singende wie spielende) Kaddara genannt. Dr. *Erwin Kroll.*

*

Max Ettinger: „Der eifersüchtige Trinker"

Musikalische Tragikomödie, Text von Fr. Freksa

Max Ettinger: „Juana"

Oper in einem Aufzuge nach der Dichtung von Georg Kaiser

Uraufführung am Nürnberger Neuen Stadttheater am 7. Februar

Der erfolgreiche Komponist der hier vor einigen Jahren uraufgeführten Oper „Judith" kam diesmal mit zwei Einaktern zu Worte, die nur das eine gemeinsam haben, daß ihr Vorwurf dem Eheleben mit seinen Konflikten entnommen ist, die aber im übrigen in ihrem Charakter — entsprechend dem verschiedenartigen Milieu — naturgemäß absolut divergieren. Ettinger, der seine Kraft hier an zwei Werken heterogener Stimmung erprobt hat, zeigt für die musikalische Behandlung der Tragödie entschieden die größere Begabung. In dem sehr geschickt und bühnenwirksam entworfenen Textbuch Freskas war dem Komponisten reichlich Gelegenheit geboten, den burlesken Anforderungen in der musikalischen Konzeption gerecht zu werden. Diese wurden jedoch nur teilweise erfüllt. Seine Einfälle haben wenig Ursprüngliches, und in der Durcharbeitung zeigt sich sein Kombinationsvermögen nicht sonderlich stark. (Fatal wirkt besonders der stereotype Polonaisenrhythmus.) Dagegen ist im Instrumentalen der Lustspielcharakter gut getroffen. Der Orchestersatz, der die mit Geschmack und Delikatesse behandelte Gesangstimme sich ungehemmt entfalten läßt, ist leichtflüssig und mit viel Klangsinn geschrieben. Die etwas langatmige Exposition könnte einen Strich vertragen.

Die eingangs erwähnte stärkere Einfühlung in den tragischen Stoff der Oper „Juana" ist ganz offensichtlich. Die faszinierende Musik ist voll und ganz aus dem dramatischen Vorgang heraus empfunden und geht mit der glutvollen textlichen Sprache eine innige Verschmelzung ein. Die Orchesterbehandlung weist in erhöhtem Maße blühendes Kolorit auf, und die Geschlossenheit und Noblesse der musikalischen Faktur läßt in ihren einzelnen Entwicklungsphasen den innerlich mittlerweile bedeutend gefestigten und gereiften Musiker erkennen.

Beide Aufführungen waren mit Sorgfalt einstudiert und wurden von dem musikalischen Leiter *Ferdinand Wagner* ihrem Charakter gemäß sicher erfaßt. Die Hauptrollen der Tragikomödie waren mit *G. Landauer* (Tofano), *Ilse Schulz* (Ghita) und *Rolf Becker* (Lippo) sehr glücklich besetzt.

In „Juana" führten die Darsteller *Marg. Ziegler* (Juana), *Fr. Perron* und *K. Kamann* (die beiden Freunde) und *H. Siegfried* (Diener) ihre Rollen überzeugend im Spiel und gesanglich einwandfrei durch.

Karl Grönings Bühnenbilder und die Inszenierung von *Otto Krauß* zeugten von feinem Verständnis und künstlerischem Blick.

Erich Rhode.

*

Fritz Cortolezis: „Das verfemte Lachen"

Komische Oper in drei Aufzügen von Beatrice Dovsky

Süddeutsche Erstaufführung am Stadttheater Augsburg, 15. Febr.

Seit sich der Schrei nach einer heiteren Oper erhob, hat schon mancher Komponist den Versuch unternommen, aus der tragisch umwitterten Sphäre der Romantik und deren metaphysischer Weltdeutung loszukommen. Richard Straußens späte Werke entstanden wohl alle in dieser Sinnesart, die die Irrationalitäten des Lebens zum Anlaß köstlicher Erheiterung und harmloser Entspannung nahmen, statt als drohende magische Mächte. Aber in fast noch keinem Werk ist mit solcher Konsequenz der Weg zu den heiteren Quellen der Kunst begangen worden als in Cortolezis komischer Oper „Das verfemte Lachen". Die Bemühungen, mit dem Werke den Anschluß an die seit dem Einbrechen romantischer Weltanschauung kaum mehr beachtete Buffooper zu gewinnen, führten in ihr zwar vorerst nur zu einer Renaissance ihrer Formen. Ob ihr Streben überhaupt weiter zu dringen vermag, muß übrigens lebhaft bezweifelt werden; denn es scheint kaum denkbar, daß eine Kunstform, die vergangenen Zeiten entsprach, unter völlig anderen Bedingungen zu neuem Blühen gedeiht. So machen sich naturnotwendigerweise auch in der Neuerscheinung die Einflüsse unserer Zeitgebundenheit geltend, die aber nicht gegen ihren Wert, sondern für ihn sprechen. Nachteilig könnte höchstens empfunden werden, daß die verschiedenartigen Elemente — buffoneske, lyrische und pathetisch-dramatische — nicht zu einer höheren, absoluten Einheit verschmolzen sind. Vielleicht trägt daran auch das Buch Dovskys ein Teil Schuld, die in einer zwar lebendigen und auch komischen, aber nicht durchaus buffonalen Gestaltung liegen.

Der Handlung zugrunde liegen geschichtliche Ereignisse am dänischen Hofe: Die Vereinigung des jungvermählten Thronfolgerpaares Christian und Sophie soll so lange verhindert werden, bis die Stiefmutter-Königin ihrem morganatisch angetrauten Gatten selbst einen Königserben schenkt. Dr. Hansen und Gräfin Lowisa versuchen sich in dieser schwierigen Aufgabe, der eine als frömmelnder Berater, die andere als Gespenst, als „die blaue Magedein". Selbst das Lachen wird, als Quelle alles Bösen, am Hofe verfemt. Die mit den Verhältnissen recht unzufriedene lebenslustige Prinzessin findet in dem Paare Tyrelyre und Gert Lerchenfeld Leidensgenossen. Zusammen unterhalten sie sich in geheimer harmloser Heiterkeit im Turmzimmer. Ihr Lachen verrät sie aber, doch hat es nicht den Zorn des prinzlichen Gemahls, sondern des Ende der heuchlerischen Intrigantenherrschaft Hansen zur Folge, um so mehr, als in der geisternden „blauen Magedein" Lowisa entlarvt wird.

Die in natürlicher Einfachheit harmonischer wie orchestraler Mittel sich durch starke, eigenpersönliche Einfälle bewährende Musikalität des Komponisten, seine sichere Beherrschung des Formalen, die vorbildliche Sprachbehandlung und die Betonung der gesanglichen Seite machen das Werk zu einem Einzelfall

gegenwärtiger Opernproduktion, dessen Bedeutsamkeit nicht ohne Wirkung bleiben wird, obwohl das Werk noch keine unbedingte Erfüllung moderner heiterer Opernkunst darstellt.

Die Aufführung unter des Komponisten eigener musikalischer Leitung und Direktor *Carl Häuslers* kundiger Regieführung wies einen überaus beachtenswerten Grad künstlerischer Vollkommenheit auf. Die Rollen fanden in einheimischen Kräften durchaus befriedigende Vertreter. Die Aufnahme des Werkes war begeistert. *Ludwig Unterholzner.*

⁂

Maurice Ravel: „Eine Stunde Spanien" ⟨L'heure espagnole⟩

Text von Franc Nohain

Deutsche Erstaufführung am Hamburger Stadttheater

Die Textverdeutscher, Leonhard und Straßer, sind vom Hamburger Intendanten, *Leopold Sachse*, dessen erfolggekröntes Eingehen auf des Werkes Eigenart nicht hoch genug zu werten ist, mit dem Titel *„Galante Stunde"* übertrumpft worden. Was sich in dieser Stunde, die der Uhrmacher Torgnemada zum Aufziehen der Rathausuhren benötigt, in seinem Hause abspielt, ist durchaus Ausfluß gallischen Esprits und südlichster Laune; Ravel hat dazu eine Musik geschrieben, die ihrerseits an Zurückhaltung gibt, was die reizend frivole Uhrmachersgattin mit ihren drei Galants schuldig bleibt. Eine Partitur der Andeutung, der geistreichen Wesenlosigkeit, Lächeln hinter verschmitzt geschlossenen Lidern, stockender Atem, Reglosigkeit. Das Uhrengebimmel wörtlich übernommen in diese leis mit nationaler Tanzbewegung durchsetzte Besonderheit. Dialog und Parlando herrschen vor, bei Situationsverschärfung oder Gefühlsausbrüchen macht sich eine belustigende Gesangslinie breit, die zwischen Anmut und Satire steht. Der vorwaltende Eindruck ist der vollkommener Improvisation, selbst ein so durchaus geformtes Stück wie der Abgesang der fünf Beteiligten, mit der durch einen Eselstreiber (!) endlich in ihren weiblichen Wünschen befriedigten Frau als turbulentem Mittelpunkt, wirkt noch wie hingetupft. Vergleiche mit Debussy, Busoni oder andern neuen Meistern treffen nicht das Wesentliche dieser Partitur mit ihrer Beschwingtheit und Begrenzung; sie ist ein einmaliger Höhepunkt geistreichster Laune und unumschränkten Könnens. Die Ansprüche ihres Kammerstils erfüllten unter *Generalmusikdirektor Pollak* Orchester sowie Darsteller, allen voran *Aida Montes-Gotthardt* in geradezu idealer Weise.

Den Rest des Abends hatte Dohnányis *„Der Schleier der Pierette"* auszufüllen, eine musikalisch handgreifliche und herkömmliche Ausdeutung von Schnitzlers Pantomime. *Walter Elschner* sorgte hier für das Zustandekommen eines günstigen Gesamteindrucks mit *Carmen Holz* und *Paul Schwarz* in den Hauptaufgaben. Als krasses Gegenstück zu Ravels Noblesse vermochte dieser im selben Jahrzehnt zuerst bekanntgewordene Dohnányi (Dresden 1910) auch nicht durch *Egon Pollaks* beschwingte Wiedergabe irgendwie zu fesseln. Der Beifall war ihm allerdings geneigter; was für Hamburg bedeutet, daß die Urteilsfähigkeit des Publikums nicht im gleichen Maße wächst wie die Bestrebungen des Spielplans, die letzthin sich mit viel Glück Neuestem (Strawinsky, Hindemith) zugewandt haben. *Weiss-Mann.*

*

James Simon: „Frau im Stein"

Dichtung von Rolf Lauckner

Uraufführung am Württ. Landestheater in Stuttgart am 1. März

Den uralten Sagenkreis um Ariadne hat sich Rolf Lauckner zum Vorwurf genommen, um den ewigen Kampf zwischen Mann und Weib: die Untreue des Mannes, die Enttäuschung und Entsagung des Weibes symbolisch darzustellen. Theseus tötet mit Ariadnes Hilfe den Minotaurus und entflieht mit ihr zu Schiff. Auf der Fahrt gewinnt Phädra, die heitere jüngere Schwester der Ariadne, das Herz des Theseus, dem sie sich während eines Aufenthaltes auf Naxos hingibt. Ein glücklicher Segelwind läßt die beiden enteilen, Ariadne aber bleibt auf öder Insel zurück. Leidgebannt, eine verlassene Frau, harrt sie am Strand des untreuen Geliebten; wartet und wartet, im Schmerz zu Stein erstarrt, durch die Jahrtausende. — Der Dichter hat all das in seinem „Drama für Musik" in einfachen großen Zügen vorbildlich gezeichnet. Was er im Nachwort zur „Frau im Stein" und in seinen Veröffentlichungen über das Opernproblem als Forderungen für ein Opernbuch aufgestellt hat, findet hier weitgehende Lösung. Die entscheidenden Punkte der Handlung sind so gefaßt, daß sie in der Darstellung optisch klar hervortreten (eine der bedeutungsvollsten Erkenntnisse Lauckners); die Musik findet lyrische Ruhepunkte und zu erfüllende Spannungen zwischen den Geschehnissen in reichem Maße. Eines aber bleibt zu vermissen: Zusammenfassung der Gestalten an den Höhepunkten zu kontrapunktischem Gefüge. Hier hätte die Forderung des Komponisten einsetzen müssen, welcher der Dichter (z. B. am Ende des zweiten Aktes) auch leicht hätte genügen können. Man begreift nicht, warum *James Simon* das übersehen hat, während er sich doch sonst gerade in der musikalischen Anlage des Ganzen: in der glücklichen Abwägung des Dynamischen, der klugen Eindämmung des Orchesters, überhaupt im rechten Maßhalten und Kräfteverteilen als geschickter Opernkomponist erweist. Im übrigen ist seine Tonsprache freilich allzustark an Wagner gebunden — epigonal, ohne eigenes Gepräge. Nirgends wird sie von Leidenschaft wirklich aufgepeitscht oder fortgerissen. Sie läßt überhaupt mangels rhythmischer Kraft und Konzentration Sinnlichkeit kaum verspüren. Das Beste gibt diese Musik da, wo sie die Worte nur illustrativ geleitet. Sie versagt aber, wo sie aus eigenem Geiste weiterbauen und das zwischen den Erscheinungen Liegende aussprechen müßte. Von den „Tränen der Unendlichkeit", die das letzte Bild erfüllen, von dem daraus emporsteigenden Schmerz unzähliger Geschlechter ist in der Musik kein Hauch zu verspüren. — Das ausgezeichnete technische Können des Komponisten und die sehr wirksame Behandlung der Singstimmen soll darüber durchaus nicht verleugnet werden. Die Inszenierung der *Uraufführung* am *Landestheater* in *Stuttgart* war nicht in allen Teilen erfreulich, besonders hinsichtlich der Bühnenbilder. Dr. *Erhardts* Spielleitung traf den Stil; die schwierige Differenzierung der Szenen ist ihm wohlgelungen, eine restlose Lösung der Schlußszene indes nicht erreicht worden. Generalmusikdirektor *Leonhardt* leitete mit ruhiger, wohlabdämpfender Hand die Musik. Von den Sängern überzeugte einzig *Moje Forbach* als Ariadne von großer Linie und einheitlicher Durchführung; neben ihr muß vor allem *Hermann Weil* seiner gesanglichen Leistung wegen genannt werden. *H. H.*

MUSIKBRIEFE

Berlin. Im Berliner Steinwegsaal veranstaltete die Gewerkschaft Deutscher Geistesarbeiter einen Autorenabend, der lediglich Schöpfungen des Weimarer Tonsetzers Gustav Lewin gewidmet war. Als Mitwirkende waren gewonnen worden: Lena von Hippel, Mitglied des Bentz-Quartetts (Cello), Violinvirtuosin Dolores Maaß, aus der Meisterschule Felix Berbers und Opern- und Konzertsängerin Marie Flocke-Hagemann (Sopran). Das Programm enthielt außer einer konzertanten Cello-Fantasie eine Violinsonate von großer melodischer Schönheit und Schwungkraft. Das Andante, der Prüfstein der Sonate, verdankt seine Entstehung einer glücklichen Stunde und stempelt die Sonate zum Meisterwerk. In 9 Liedern älterer und neuester Schaffensperiode dokumentiert ihr Schöpfer, daß er durchaus Tonpoet ist, dem das Erschöpfen des dichterischen Gehaltes, selbst wenn er hart an der Grenze der Atonalität vorübergeht, oberster Grundsatz ist. Die drei vorzüglichen Interpretinnen verhalfen, von dem

am Flügel meisterhaft begleitenden Komponisten angespornt, den urwüchsigen Musenkindern zu vollendeter Wiedergabe. Die Ovation für Meister Lewin war so groß, daß sich die Organisation entschloß, einen zweiten Lewin-Abend zu veranstalten.

Arno Liebau.

*

Budapest. Eine Mozart-Uraufführung! Wenn auch nicht der Musik, so doch immerhin dem Texte nach, an dem schon so viel herumgedoktert worden ist und dessen innerer Wert solch rühmliche Behandlung wohl kaum verdiente. Die sturmbewegte Vergangenheit der Jugendoper „La finta giardiniera" ist viel zu bekannt, um hier nochmals und nur der Daten halber erörtert zu werden. War doch Mozart selbst der erste seiner Bearbeiter, indem er bereits wenige Jahre nach der denkwürdigen Münchner Uraufführung eine deutsche Umarbeitung des widersinnig verwickelten Textbuchs besorgte. — A. Hevesi, der tatkräftige Direktor des staatlichen Nationaltheaters, dessen Talent und Sachkenntnis diesem Institut eine kaum je zuvor erlebte Blütezeit bescherte, wagte es, den weder leben noch sterben könnenden Kranken einer Radikalkur zu unterziehen; er ließ mit schuldigem Respekt vor Mozarts virtuoser Deklamationskunst die Gesangstexte zwar fast unangetastet, strich jedoch den gesamten Dialog und ersetzte ihn durch eine gänzlich neue Handlung. Er bezog sie nicht von weitem: Carlo Goldoni, dessen witziges Lustspiel „La locandiera" einst mit Erfolg über alle Schauspielbühnen Europas ging, war ein Zeit- und Stammesgenosse des somit zur Hälfte kaltgestellten ursprünglichen Librettisten, Ramiro da Calsabigi. „Mirandolina", so heißt die realistisch erschaute, aber launisch stilisierte, all ihre Gäste listig zu längerer Rast betörende und sämtliche nasführende Frau Wirtin, deren gesunde Lebensklugheit den geschniegelten Herrchen den verwendlicheren Kellner vorzieht, der aber schließlich auch nur ein Edeljüngling ist und durch solche doppelte Belohnung der Biederheit dem Gerechtigkeitssinn des fin de siècle zu vollem Sieg verhilft. Mirandolina ist es, die ihren etwas gar zu wohllautenden Namen der neuen Verbrüderung Mozart-Goldoni verleiht. Alexander Hevesi bewerkstelligte diese Umarbeitung mit rühmenswertem Eifer und Geschick, der sich am vorbildlichsten in der glatten Gestaltung der Finales bewährt. Denen, die in derlei Fällen von vornherein „Steiniget ihn!" schreien und über Pietätlosigkeit klagen, wird er es wohl kaum zu Dank gemacht haben. Die eigentliche Reihenfolge der Musiknummern wurde grundaus umgestürzt; vieles — teils mit Recht, teils zu Unrecht — gestrichen; dem Werk sogar eine ganz andere Ouvertüre Mozarts, die zu „Lo spozo deluso" vorangestellt, die — gleichfalls in D dur stehend — zwar harmonisch glatt, aber mit einem unvermeidlichen thematischen Ruck in den ersten Ensemblesatz hinüberleitet. Zu diesem sind die handelnden Personen schon während der zweiten Hälfte des Vorspiels nacheinander melodramatisch aufgetreten. . . . Goldoni ist gewiß kein Calsabigi, schon weil er ihn vom dichterischen Standpunkt vielfach überragt; sein weit vorausgreifender, modernerer Geist schafft auf der Szene eine Atmosphäre, die von der Banalität des frühen, vor seinem reformatorischen Zusammenwirken mit Gluck durchaus unpersönlichen Calsabigi wesentlich verschieden ist . . . Die Vorstellung der kgl. ungarischen Hofoper war vor allem in darstellerischer Hinsicht befriedigend und trug hoffentlich dazu bei, daß dieser interessante Versuch auch andernorts zur Diskussion gestellt werde. *A. J.*

*

Chemnitz. Weihestunden bereitete das durch die „Philharmonische Gesellschaft" nach Chemnitz gerufene Amar-Quartett, das mit Stravinskys Konzertino etwas Unerhörtes bot, in Hindemiths Werk 22 dessen formgewandte Schreibweise trotz mannigfacher Tonalität erkennen ließ und dem Schubertschen E dur-Quartett durch übereilte Spielweise nicht gerecht wurde. Der neuen bis neuesten Musik hat sich Will. Meyer (ein Schüler Mraczeks) verschrieben, dem wir es nicht genug danken können, daß er unser Musikleben durch Aufführungen von Kammermusiken und Liedern der Fortschrittler bereichert. Busoni, E. Bloch, Debussy, P. Graener, K. Horwitz, H. Kögler, P. Hindemith und andere Namen stehen auf seinen Spielfolgen. Die Gesellschaft der Chemnitzer Musikfreunde hatte die Professoren Bachmann und Wille aus Dresden zu einem Sonatenabend für Cello und Klavier geladen (Grieg, Brahms, Strauß). Ein städtisches Symphoniekonzert (Malata) sah mit der „Unvollendeten" und „Himmlischlangen" von Schubert ein drückend volles Haus. Ein seltener Anblick und doch ein Zeugnis für die Liebe zu den Klassikern. Malipieros „Klänge des Schweigens und des Todes" zeigten innige Verquickung italienischer Melodiefreudigkeit mit moderner Harmonik. Tiefe Wirkung übte das von Weißgerber gespielte Concertino Gregoriano von Respighi. In einem außerordentlichen Symphoniekonzert, in dem der junge Steffen mit der städtischen Kapelle der phantastischen Symphonie von Berlioz manche Schönheit abzuringen vermochte, spielte E. Sauer mit der ihm eigenen Jugendfrische und dem Stile des reifen Meisters Schumanns a moll-Konzert. Ein tiefes Erlebnis! *W. R.*

*

Dresden. *(Opernhauskonzerte.)* Kürzlich ist es bei der Erstaufführung von Igor Strawinskys symphonischer Dichtung „Rosignol" in einem Konzerte der Reihe B zu einem Skandälchen gekommen, obwohl die Zuhörerschaft dort nicht so konservativ geartet ist, wie die Abonnenten der Reihe A. Bei der Zusammenstellung der Programme wird allerdings nicht immer die erforderliche Rücksicht auf die inneren Beziehungen der Werke zueinander genommen. Im A-Konzert brachte Fritz Busch den Pacific 231, die Schöpfung Artur Honeggers, eines von Schweizer Eltern in der Normandie geborenen Tonsetzers. Das Werk ist in Deutschland nicht unbekannt. Honegger liebt nach eigner Aussage die Lokomotiven leidenschaftlich. Als Neutöner knüpft er an den Farbenmeister Berlioz an, doch ist sein symphonisches Klanggebilde mehr als ein Musikantenwitz, ist vielmehr impressionistische Kraftmusik, die das Leben, um nicht zu sagen den Charakter der Bewegungsmaschine, ihr Erwachen, ihren Kampf mit den Hindernissen, Steigung, Tunnels, in Töne umsetzt. Erstaunlich die virtuose Behandlung des Orchesters. Andererseits fragt man sich, warum der Komponist lediglich die schwere Arbeit der Maschine berücksichtigt. Warum zeichnet er nicht auch eine Talfahrt, ein Moment der Ruhe? Das Stahlroß dampft doch nicht ausschließlich durch schall- und lärmerzeugende Steinmassen, über lange Brücken usw. Es berührt auch liebliche Landschaften und hält mal an idyllischen Punkten. Die glänzende Ausführung durch die Staatskapelle sicherte dem kurzen, kaum fünf Minuten währenden Satze spontanen Beifall, der kaum auf Widerspruch stieß. Der Abend brachte als weitere Neuheit eine heitere Serenade von Josef Haas (München). Dieses kleine Werk stammt aus der Stuttgarter Zeit des Komponisten und gibt keine Rätsel auf, geht aber auch nur stellenweise in die Tiefe (Adagio). Starke Kürzung könnte nichts schaden. Den Haupterfolg des Abends erntete Prof. Georg Wille mit dem bekannten Cellokonzert von Dvorak. Das war eine seelisch durchglühte Kunstleistung von hohem Rang, um so mehr als Busch mit der Kapelle aufs anschmiegsamste begleitete. Georg Wille beabsichtigt nach Berlin überzusiedeln, um der Orchestertätigkeit zu entfliehen. Hoffentlich gelingt es der sächsischen Regierung den berühmtesten Künstler der Staatskapelle zu erhalten. *H. Pl.*

*

Düsseldorf. Die rückschauende Betrachtung weiß von der künstlerischen Arbeit unseres Operninstituts mancherlei Gutes zu melden. Als reichsdeutsche Uraufführung ging Zemlinskys komische Oper „Kleider machen Leute" mit bedeutendem Erfolg in Szene. Man kann dem Feldschen Textbuch manche Vergröberung der feinkomischen Kellerschen Novelle vorwerfen (wie stets bei „Veroperungen" dichterischer Vorwürfe) und muß doch zugestehen, daß es mit viel Geschick und Sachkunde zurechtgerückt ist. Die Musik zeugt von Wohlvertrautheit mit den Forderungen der modernen Instrumentalbehandlung, ist spritzig, nicht eben originell einfällig, aber doch von durchaus anständiger Haltung. Leider oft zu anspruchsvoll in den Mitteln. Das Ganze nicht die, aber eine brauchbare komische Oper. Die Wiedergabe unter Dr. Beckers Regieleitung, E. Orthmann am Pult, war mit allen musikalischen und dramatischen Fakten wohl vertraut, voll Laune und charakteristischer Zeichnung in den kleinbürgerlichen Umweltimpressionen. Auch die Stützen des Solokörpers waren mit J. Kalembergs und M. Meilings nicht hinreißender, aber solider Darstellungskunst ansprechend besetzt. Treffliche Eindrücke hinterließ auch die Entstaubung der Gluckschen „Alkestis". Flankiert vom antik behandelten, konzertrein singenden Chor, bewegte sich das äußerlich sparsame, aber unter seelischem Hochdruck stehende innerliche Geschehen in einer Bühnenwelt von kargster Dinglichkeit. Frau Schützendorf als tragische Titelheldin ließ keinen Rest unverrechnet, der neue Heldentenor Schömmer scheint entwicklungsfähig, wenn auch noch nicht stimmlich und darstellerisch ausgeglichen. Kapellmeister H. Balzer und Oberspielleiter G. Waschow brachten als Neueinstudierungen ferner Meyerbeers „Afrikanerin" und d'Alberts „Tote Augen" als gelungene Arbeiten heraus, neben den üblichen Repertoireopern, die nun einmal sein müssen. Fast wäre etwas wie ein Strauß-Fest zustande gekommen. *E. Suter.*

Erfurt. Man hört in Erfurt nicht viel Neues, darum mag es dankbar vermerkt sein, wenn einmal selten Gehörtes oder gar Neues erklingt. So ist ein junger Lauten- und Gitarrevirtuose, Heino Klein, ob des künstlerischen Ernstes gar sehr zu loben, mit dem er sich bestrebt, alte Lautenmusik neu zum Erklingen zu bringen. Zwischen manchem heute schwer Verdaulichen kommen doch ansprechende Werke zum Vorschein, die berechtigtes Interesse erwecken. Waren somit Sarabande und Giga für Laute von R. de Visée, aus dem 17. Jahrhundert stammend, Josef Küffners nach 1800 geschriebenes Andante (aus op. 124) für Flöte und Gitarre, seiner Zeitgenossen Kaspar Kummer und F. Molino Nocturni von rein historischem Interesse, so wirkt der reichere, sinnliche Spieltrieb in Mauro Giulianis Variationen über das altitalienische Lied „La biondina in gondoletta" schon stark auf den Hörer. Und des Polen Wenzeslaus Matyegka Trio für Flöte, Bratsche und Gitarre op. 26 (auch er lebte um die Wende des 19. Jahrhunderts) läßt aufhorchen, aufhorchen nicht nur wegen Mozartscher Einflüsse, sondern mehr noch wegen seines verblüffend virtuosen und famos klingenden Satzes. Mit Heino Klein teilte besonders der Flötist Günther Thomas die Ehren des Abends. — Auch Boccherinis C dur-Symphonie (op. 16 e), die Richard Wetz im dritten Musikvereinskonzert brachte, ist eine Ausgrabung. Stellenweise glaubt man, ins Orchestrale übersetzt, die Koloraturen der Königin der Nacht zu hören — die Verbindung zu Mozart ist unleugbar — und im Menuettsatz taucht gar das „Keine Ruh' bei Tag und Nacht" Leporellos auf. Die Symphonie basiert auf dem Streicherkorps und gibt ihr Wertvollstes im Andante-Satz, in dem zwei Soloviolinen (die erste spielte unter Konzertmeister Klinge sehr tonschön) und ein Violoncell hervortreten. — Auch manche der Gellert-Lieder Beethovens sind in weiteren Kreisen unbekannt. (Brahms aber *hat* sie gekannt, denn das Erinnerungsbild an Beethovens „Vom Tode" in dem Sange aus dem Deutschen Requiem „Denn alles Fleisch ist wie das Gras" ist unverkennbar.) Hedwig Rode (Osnabrück) sang die Lieder, die Wetz in der Instrumentierung Julius Spengels brachte, mit schönem, dunkel gefärbtem Mezzosopran, dem aber leider gute Schulung fehlt, und famoser Aussprache. Nicht unbekannt, aber selten gespielt die Violoncellsonate Beethovens op. 102, Nr. 2 (D dur), mit überwältigend schönem Adagiosatz, die mit Professor Max Pauer der heimische Cellist August Link spielte, dem berühmten Pianisten nicht nachstehend, denn seine Technik ist sehr gewachsen und seine Bogenführung wie die Gefühlstiefe seines Spiels waren vorbildlich. *Robert Hernried.*

*

Jena. Die Leitung der Akademischen Konzerte betont in ihren Programmen das zeitgenössische Schaffen. Alexander Schmuller interpretierte Sonaten von Strauß, Reger, Hindemith, die Geraer Kapelle unter Heinrich Laber brachte Strauß' „Zarathustra". Das Amar-Quartett, das im letzten Konzertjahr Schönbergs op. 7 und Quartette von Paul Hindemith gespielt hatte, vermittelte als interessanteste Gabe ein Streichtrio von Hindemith. Ein Höhepunkt im Konzertbetrieb: Gastspiel des Busch-Quartetts mit Regers g moll op. 54 Nr. 1 und Beethovens op. 130. Ein Gastkonzert der Weimarischen Staatskapelle zeigte deren neuen Leiter Dr. Ernst Prätorius als berufenen Interpreten von Brahms (IV. Symphonie) und Beethoven (Coriolan-Ouvertüre). Der Philharmonische Chor veranstaltete unter Leitung des akademischen Musikdirektors Rud. Volkmann eine Aufführung des „Saul" von Händel (Bearbeitung von Chrysander). Mitwirkende: Mitglieder des Rosenthal-Quartetts (Leipzig), Arno Landmann, Mannheim (Orgel) und das gut disziplinierte Orchester des Erfurter Stadttheaters. Die in allen Teilen gelungene Aufführung wurde allseitig als eine der besten Leistungen des Philharmonischen Chors anerkannt. Im Rahmen der geistlichen Abendmusiken hörten wir durch Volkmann Präludium und Doppelfuge (mit Trompeten) von Klose; der gleichfalls von Volkmann geleitete a cappella-Chor brachte Bachsche Motetten (u. a. „Singet dem Herrn ein neues Lied"). Prof. Eickemeyer hatte den Berliner Domchor für ein Konzert der Jenaer Bach-Gemeinde gewonnen. Aus der Fülle der weiteren Veranstaltungen erwähne ich noch den Liederabend von Kammersänger Willy Schmidt (Jena), der durch eindrucksvolle Wiedergabe des Liederkreises „An die ferne Geliebte" von Beethoven und der Weihnachtslieder von Cornelius wertvoll wurde. *Heinrich Funk.*

*

Stettin. Im musikalischen Leben unserer Stadt marschieren an der Spitze die Chor- und Symphoniekonzerte des Musikvereins, die Abonnementskonzerte der Simonschen Musikalienhandlung und die großzügigen Veranstaltungen der hiesigen Richard Wagner-Gedächtnisstiftung. Anläßlich der Einweihung neuer Glocken in St. Jakobi erlebten Rob. Wiemanns „Glockensprüche" nach Worten von Gustav Schüler für Baßsolo, Chor und Orchester eine dem tief empfundenen Werke würdige Aufführung, der sich Bruckners f moll-Messe anschloß. Glückliche Wahl der Solisten und traditionell hervorragende Chor- und Orchesterleistungen, wie wir sie unter Wiemann nicht anders gewohnt sind, seien besonders hervorgehoben. Als Novität hörten wir unter Wiemann Strawinskis „Feuerwerk", diesen keck hingeworfenen, übermütigen Orchesterscherz, glänzend dargeboten; an Rob. Schumanns Symphonie in B konnte man sich wieder einmal erbauen. Unser prächtiger Stettiner Lehrergesangverein erinnerte sich unter Rob. Wiemanns zielbewußter Leitung der beiden 100jährigen Geburtstagskinder Bruckner und Cornelius mit glänzender Wiedergabe des ersteren „Mitternacht" und des letzteren „Requiem aeternam". Zwei neue Chöre von Rob. Wiemann, „Oktoberlied" und „Abendsegen", ernteten wohlverdienten Beifall. Ibolyka Gyarfas war die erfolgreiche Solistin des Abends, Kurt Fiering der Geigerin und den Chören ein anpassender Begleiter. Auch in dem Männergesangverein Melodio hörte ich unter Dr. Friedr. Macke hochachtbare Leistungen. In den Simonschen Abonnementsabenden, die unter ihrem zielbewußten künstlerischen Leiter Alfred Döring jetzt auf ein 25jähriges, an Erfolgen überreiches Bestehen zurückblicken, hörte man wieder meist vom Besten das Beste: die Sixtinischen Sänger in ihren einzigen choristischen Prachtleistungen, den Stimmkrösus und Tenor der Zukunft Lauriz Melchior, Joan Manén, Edwin Fischer, Louise Gmeiner, die prächtigen Kammermusikabende des Havemann- und Schachtebeck-Quartetts, den blendenden spanischen Gitarristen Andres Segovia. Annelis Rust und Erich Rust, zwei einheimische Künstler, sangen und spielten sich aufs neue in die Herzen ihrer Zuhörer; fünf neue Gesänge Rusts gefielen besonders. Bach und Mozart spielten mit viel Verständnis unser Stettiner Geiger Leopold Saß und Prof. Ed. Behm; 4 Sonaten standen auf dem Programm. Die zur Förderung der Musikkultur obenanstehende hiesige Richard Wagner-Gedächtnisstiftung hatte für ihre erste Veranstaltung das Berliner Philharmonische Orchester mit Klemens Krauß, dem früheren hiesigen Stadttheaterkapellmeister und jetzigen Frankfurter Operndirektor gewonnen. Regers Mozart-Variationen und besonders die Richard Straußsche Tondichtung „Don Juan" waren glänzende Beweise Kraußscher Entwicklungsfähigkeit. *Julius Zarest.*

*

Weimar. *(Konzerte.)* Ebenso wie in der Oper spürte man auch im Konzert den gesunden Musikerinstinkt des neuen Dirigenten, der mit peinlichster Genauigkeit einzustudieren versteht, und dessen Ausdeutung stets musikalisch berührt. Das zeigte sich besonders im zweiten Konzert, in dem nur Werke von Mozart zu Gehör kamen, die bis jetzt hier noch nicht gehört wurden. Franz Hinzes meisterliche Interpretation des Klarinettenkonzertes darf hier nicht unerwähnt bleiben. Tschaikowskys Suite Nr. 3, im ersten Konzert gespielt, war eine Glanzleistung des Orchesters, die diesem und seinem Dirigenten mit Recht spontanen Beifall eintrug. — Im Erholungssaale, in dem sich auch die von auswärts kommenden Künstler hören lassen, war die Ausbeute nicht allzugroß; immerhin doch manches der Erwähnung wert. Als ein Ereignis von Bedeutung war natürlich der Abend von Walter Gieseking zu bewerten, welcher der Initiative der wiedererstandenen Gesellschaft der Musikfreunde und ihrem rührigen Helfershelfer Wollbruck zu danken war. Das war echte Kunst, von einem echten Künstler geboten. Mit den ersten Takten war sich alles klar, daß hier ein Poet am Flügel sitzt, den noch recht oft bei uns zu hören man nur wünschen kann. Von derselben Gesellschaft engagiert kam auch Brodersen aus München, der sehr gefiel. Einen genußreichen Abend vermittelte ferner die Konzertdirektion Buchmann mit dem Havemann-Quartett, das Brahms und Schubert prächtig abgetönt spielte und in der Mitte drei Stücke von Strawinski zu Gehör brachte, die den Konzertsaal um eine ganz neue Nuance bereicherten, nämlich um eine kleine Konzertrede Havemanns, der es für angebracht hielt, die Zuhörer darauf aufmerksam zu machen, daß diese drei Stücke eigentlich gar keine Quartette im eigentlichen Sinn darstellen sollten, sondern nur als Scherze zu bewerten seien. Das Publikum nahm sie dann auch so auf. Ein Konzert in der Stadtkirche brachte eine Improvisation und Fuge von Friedrich Martin, die, von einem sehr begabten Schüler von ihm vorgetragen, einen äußerst günstigen Eindruck hinterließ, nicht zuletzt durch die Knappheit der Anlage des Stückes, das zwar in seiner ganzen Art den Reger-Schüler nicht verleugnet, aber doch so viel Persönliches zeigt, daß es unbedingt interessiert durch die sich immer logisch gebende fesselnde Harmonik. Auch die klar und übersichtlich gestaltete Fuge, die das

Stück imponierend abschließt, ist geeignet, nicht trocken und akademisch zu erscheinen. Sängerinnen von Bedeutung hörte man kaum, und man wäre in dieser Beziehung ganz leer ausgegangen, wenn nicht Signe Becker, eine Dänin, im Saal des Fürstenhofes eine auserlesene Zuhörerschaft um sich versammelt hätte, um eine Gesangskunst hören zu lassen, der man in dieser Form nicht oft begegnen wird. Zumindest wird man eine solche Ausgeglichenheit der Register nicht oft antreffen, wie sie Signe Becker — den Namen wird man sich sehr merken müssen — aufweist. Die Künstlerin, die in Weimar sich als Lehrerin niedergelassen, wird zweifellos hier ein reiches Feld finden, ihre hohe Kunst pädagogisch zu verwerten. *Gustav Lewin.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Freiburg i. Br. Ewald Lindemann brachte die „Saudades do Brazil" von Darius Milhand in der Orchesterbearbeitung zur Uraufführung. Die elementar hervorgestoßene Artistik der Musik ermangelt der schöpferischen Gnade und begnügt sich mit dem Hochpeitschen lärmender Schlagzeugorgien. Im selben Konzert spielte Eduard Erdmann mit bravouröser Technik das Klavierkonzert von Hermann Goetz, dem er als Zugabe einen eigenen fratzenhaften Foxtrott folgen ließ. Den Beschluß machte Bruckners Romantische Symphonie. Vor der Logik solcher Programmzusammenstellung kapituliert mein Verständnis. *Fr. W. Herzog.*

*

Göttingen. Herr Walter Abendroth aus Hamburg brachte im Göttinger Volkshaus neben einem Präludium Kompositionen einiger seiner Lieder zum Vortrag. Er errang bei den zahlreich erschienenen Zuhörern einen schönen Erfolg, obgleich die Zuhörerschaft meist auf ältere klassische Musik eingestellt war. Abendroths Musik ist durchaus modern. Das zum Vortrag Gebrachte zeigte in allen Teilen ein ernsthaftes Streben und gutes Können. Der junge Künstler hat sicherlich das Talent, das sich durchsetzen wird. *Fritz Füldner.*

*

Karlsruhe. Dr. Karl Brückner, der Leiter der Ausbildungsklasse für Violine am Badischen Konservatorium, hat mit dem Pianisten Joseph Schelb einen drei Abende umfassenden Beethoven-Zyklus veranstaltet, an denen sämtliche Sonaten für Violine und Klavier zur Aufführung gelangten. Die Abende, die begeisterte Aufnahme fanden, sollen in gleicher Geschlossenheit fortgesetzt werden, und auch das Schaffen anderer Komponisten auf diesem Gebiete von Brahms bis zur Gegenwart vermitteln.

*

Kassel. Im letzten Abonnementskonzert des Staatstheaters hatte Delius' Chorwerk „Im Meerestreiben" unter Robert Laugs in Anwesenheit des Tonsetzers einen geradezu stürmischen Erfolg. Das Stadttheater brachte ebenfalls unter Robert Laugs am 20. März Schrekers „Fernen Klang".

*

Plauen i. V. Das städtische Theater brachte in sehr gelungener, wenn auch in keiner Partie hervorragend, im ganzen doch genügend besetzter Aufführung Richard Straußens „Rosenkavalier" heraus, dem Kapellmeister Joh. Schanze ein sicherer und erfahrener musikalischer, Intendant Kurt Strickerodt ein geschickter Spielleiter war. Das Werk hat sich nicht nur im Spielplan gehalten, sondern zieht bei jeder Wiederholung eine große Zuhörermenge an, die sich auch aus der weiteren Umgebung rekrutiert. Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe" ging in recht sauberer Wiedergabe in Szene. Sonst bestritten erprobte ältere und neuere Werke den Spielplan der letzten Zeit. Im Konzert, für das in der Hauptsache die Veranstaltungen des Richard Wagner-Vereins in Frage kommen, ist für denselben Zeitraum nur eine hervorragend gute Aufführung von Bruckners Fünfter Symphonie (Kapellmeister Schanze) zu erwähnen und etwa noch ein an demselben Abend erfolgtes Auftreten des Dresdener Pianisten Bertrand Roth, der, ein geborener Vogtländer, sich als Siebzigjähriger und doch noch außerordentlich frischer und leistungsfähiger Klavierspieler (Liszt-Schüler) in seiner Heimat feiern ließ. Dr. *E. G.*

*

Wien. Otto Siegl hatte mit einem Kompositionsabend, der sein II. Streichquartett, das Streichsextett und die „Lieder der Marlene" zur Diskussion stellte, einen vielbesprochenen Erfolg.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Karl Kobald: Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch. Amalthea-Verlag Zürich, Wien, Leipzig.

Mit 24 Bildtafeln geschmückt macht das hübsch ausgestattete Buch schon äußerlich einen sehr angenehmen Eindruck. Der Verfasser hat alles zusammengetragen, was Schubert und was die Schubert-Beziehungen Schwinds zur Anschauung bringt. Sein Stil fließt leicht lesbar und verbindet das Belehrende mit dem Unterhaltenden. Wie gerne weilen wir in der Zeit vor hundert Jahren! Welch ausgeprägte Gestalten! Es sei nur an Michael Vogl erinnert, den rührigen Vorkämpfer für den hilflosen Liedmeister. Auf Vortrag und Aussprache legte er größtes Gewicht. „Hast du mir nichts zu sagen, so hast du mir auch nichts zu singen", meinte er. Als Mann von Geist pflog dieser Sänger auch eine ausgebreitete Belesenheit und kannte seinen Epiktet Marc Aurel, Thomas a Kempis. Allen Schubert-Verehrern — und wer wollte sich ausschließen? — wird dieses „Biedermeierbuch" eine willkommene Gabe sein.

*

Karl Kobald: Altwiener Musikstätten. Amalthea-Verlag Zürich, Wien, Leipzig. 132 S. Großoktav mit deutschem Druck; mit 55 meist ganzseitigen Bildtafeln.

Das schöne Buch versetzt in die ganze, fast märchenhafte Geistesblüte und Gemütsfülle, aus der die welterobernde Wiener Musik hervorbrach. Nicht als wären die Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert ausschließlich im hegenden und hütenden Schoße der Mit-Wiener groß geworden. Man braucht nur Mozart und Schubert zu nennen, um sich des Kampfes bewußt zu werden, ohne den es nicht abging. Aber gleichwohl: es mußte etwas an einer Stadt, an einem Ort sein, wo ausnahmslos sämtliche bedeutenden Symphoniker schufen, ein begrifflich fast unbestimmbares Etwas, das Wärme entwickelte und Leben ausgoß. Die anschauliche Darstellung wie der prächtige Bildschmuck sind dazu angetan, daß wir uns jener Zeit (nicht ohne einige Sehnsucht und Wehmut) freuen, weil sie Ueberragendes hervorbrachte. Dauerwert und Benützbarkeit gewännen übrigens durch ein Namenverzeichnis.

*

Theo Schäfer: Also sprach Richard Strauß zu mir. Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund. 124 S.; 2 M. 50.

Abgesehen von dem etwas gewagten Titel: der Inhalt dieser gesammelten Aufsätze gibt in zwangloser, leichtflüssiger Darstellung die Eindrücke wieder, die ein Kenner des Tondichters seit der f moll-Symphonie (seit 1887) von seinen Werken hatte. Es leuchtet ein, daß die Lebendigkeit erster Berichte weit mehr fesseln muß, als trockene Erläuterungen. Wir haben an dem Buche des verdienten Musikschriftstellers (seine Geschichte der Musik bildet den 6. Band des allgemeinen und praktischen Wissens, Bong, Berlin) eine Form der Einführung, die für Strauß' Werke besonders geeignet erscheint. Auch wer anderer Ansicht ist, wird diesen Bekenntnissen zum Straußschen Schaffen mit Teilnahme folgen. Uebrigens bemüht sich der Verfasser stets, seine Anerkennung zu begründen und sagt auch gelegentlich, wo ihm etwas nicht ganz sympathisch ist. Wir fühlen, daß wir einen erfahrenen, kenntnisreichen Fachmann vor uns haben.

*

Ludwig Schemann: Lebensfahrten eines Deutschen. Erich Matthes, Hartenstein im Erzgebirge. 1925. 402 S.; 7 M. 50.

Der Vorkämpfer für Gobineau, der Lebensbeschreiber Lagardes berührt auch das Gebiet der Musik, und zwar ist er in ihm durchaus heimisch, wie der Feldzug für Cherubini beweist, von dem nächstens zu sprechen sein wird. Allgemein bekannt sind Schumanns Erinnerungen an Richard Wagner (2. Aufl. bei E. Matthes). Weit schwingt sich der Umkreis dessen, was der gelehrte Forscher in unermüdlicher Arbeit eines kämpfereichen Lebens geleistet hat. Dieser Weite des Gesichtskreises entspricht auch die Fülle von Persönlichkeiten, wie sie in diesem einzigartigen Buche vorüberzieht. Wollten wir mit ihrer Aufzählung beginnen, wir müßten die Grenzen einer Anzeige verlassen. Für uns kommt vor allem in Betracht, was Schemann von Bayreuth zu erzählen weiß. „Liebevolle Wahrhaftigkeit" ist sein Wahlspruch, und ihr dient er, ohne nach rechts oder links zu sehen. Seine Darstellung ist vollkommen frei von allem, was an Parteinahme auch nur erinnern könnte. Es läßt sich denken, daß schon die vielen gelehrten Arbeiten auf anderen Gebieten diesen weitschauenden Geist frei von gebundener Abhängigkeit hielten. Seiner Wertung Wagners (S. XIV des Vorworts) wird jeder freudig zustimmen. Doch fiel es dem Wagner-Kämpfer nicht ein, etwa auf Schumann oder

Brahms zu verzichten. Wenn die Rechenschaft über ein höchst vielseitiges, in idealstem Wirken verbrachtes Leben den musikalischen Leser auch mit allgemeineren Fragen und Gesichtspunkten bekannt macht, so wird er für solche Anregung erst recht Dank wissen. Das Buch ist ein stolzes Denkmal deutscher Geistespflege.

*

Franz Gräflinger: Anton Bruckners gesammelte Briefe; Bd. 49 der Deutschen Musikbücherei. Gustav Bosse, Regensburg.

Obschon Bruckner gewiß kein Briefschreiber nach den Gesetzen stilgewandter Geistigkeit war, ergreifen uns diese Urkunden durch einen starken persönlichen Zauber. So einfach, gerade und schlicht, so menschlich groß wie seine Musik spricht auch Bruckners Dankbarkeit, Hingebung, Freundschaft aus den Briefen, deren Ausdrucksweise unverkennbar urwüchsig ist. Außerdem stellt diese Briefsammlung Beiträge genug zur allgemeinen Musikgeschichte, namentlich zur Geschichte der Anerkennung ihres Verfassers, ebenso zur Deutung und Auffassung seiner Werke. Im einzelnen bleibt wohl manches durch weitere Forschung aufzuhellen. Die Briefe an Hans von Wolzogen, dem so vieles Wichtige anvertraut wird, scheinen etwas in Unordnung geraten. Die Briefe an Mottl sind von mir schon 1900 (in Nr. 68 des Schwäbischen Merkurs) herausgegeben worden. Eine Anfrage hätte Kürzungen, die damals wünschbar waren, heute zwecklos sind, beseitigen helfen, da ich sorgsame Abschriften besitze. Auffallend ist mir, daß der Name Krzyzanowski fehlt; sollten Briefe an ihn vernichtet sein, wie in dem S. 12 erwähnten Falle, wo man sich gewisser Briefe entledigte, weil sie „Klagen über schlechte Behandlung" enthalten?

*

In memoriam Anton Bruckner. Im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums herausgegeben von Karl Kobald. Mit dem Bildnisse Bruckners. Amalthea-Verlag Zürich, Wien, Leipzig. 246 S.

Eine amtliche Festschrift, deren Erlös hauptsächlich der Bruckner-Orgel in St. Florian zugutekommt; diese ist einer gründlichen Wiederherstellung bedürftig. Der Landeshauptmann von Oberösterreich deckt mit seinem Namen einen Aufruf zur Sammlung für diese Orgel. Beiträge nimmt der Bruckner-Biograph Max Auer in Vöklabruck (Deutsch-Oesterreich) entgegen. Unter den 18 Aufsätzen der reichhaltigen Schrift nennen wir besonders die von Friedrich Eckstein (Begegnungen Bruckners mit Hugo Wolf), von Max Graf (Bruckner und die österreichische Landschaft), von Franz Gräflinger (die Achte), von Alfred Orel (Problem der Bewegung), von Max Springer (Bruckner als Organist). Mit Freimut berichtet Josef Kluger über das Verhältnis Bruckners zum Stifte Klosterneuburg, das die Bedeutung des gern gesehenen Gastes nicht voll erkannt hat. Franz Moißl legt Rechenschaft ab über die „Nullte" (in d moll, zwischen der ersten und zweiten Symphonie).

*

Georg Gräner: Anton Bruckner. 51. Band der Sammlung „Die Musik", herausgegeben von Prof. Dr. Arthur Seidl. Kistner & Siegel, Leipzig. Mit 12 Bildnissen und Handschriftnachbildungen.

Die bekannte, immer hübsch ausgestattete Sammlung hat mit vorliegendem Bändchen nun auch Bruckner ihren Zoll entrichtet. Der Verfasser entwirft in knappen Zügen ein Bild des Brucknerschen Lebens und Schaffens. Im Unterschiede von Richard Wetz berührt vor allem wohltuend, daß hier Bruckners innere Zugehörigkeit zu Wagner betont und nicht verwischt wird. Notenbeispiele bringen musikalische Parallelen, die vor der Zeit liegen, da die entsprechenden Werke Wagners in Bruckners Gesichtskreis traten. Das ganze Büchlein ist wertvoll durch manch feinsinnige Bemerkung, manch treffenden Aufschluß. Auch ist die Wärme des Tons geeignet, dem großen Symphoniker neue Freunde zu werben. Merkwürdig ist die Einschätzung der Ersten und Zweiten, als gingen beide dem eigentlichen „symphonischen Meisterwerke" vorauf; hierin scheint Gräner einer neueren Lösung zu folgen, die für Rückzugsgefechte ausgegeben scheint. Einzelne nicht stichhaltige Behauptungen betreffen den Aufbau: drittes Thema bleibt der Durchführung nicht fremd, und das Hauptthema entzieht sich der Wiederholung höchstens in der Neunten. Das Endurteil über das Bändchen kann aber nur ein empfehlendes sein. Dr. *Karl Grunsky.*

Musikalien

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Dieses gar nicht hoch genug einzuschätzende Unternehmen wächst sich immer mehr zu einer wahren Universalbibliothek aus, namentlich nachdem auch Opernwerke und moderne Kompositionen in größerem Maße aufgenommen werden. An Neudrucken und Neuaufnahmen von Orchesterwerken liegen mir vor: Mozarts Klavierkonzerte in A dur und Es dur (K.V. Nr. 488 und 482), Tschaikowskis Op. 58 Manfred-Symphonie, Borodins 3. Symphonie, Strauß' Heldenleben und Alpensymphonie, von Hans Pfitzner die Ouvertüre zum Christelflein und Drei Vorspiele aus Palestrina sowie Graeners Divertimento für kleines Orchester Op. 67. In der Reihe Kammermusik sind neu aufgenommen: Dvoraks Sextett Op. 48 und Quintett Op. 77, Ernst v. Dohnányis Quartett Op. 15 und Regers c moll-Klavierquintett Op. 64. — Ganz besonders muß das Erscheinen der Freischütz-Partitur begrüßt werden in einer mustergültigen Ausgabe von Hermann Abert (überdies in einem überraschend klaren und guten Notenstich). Der Neu-Ausgabe liegt das Webersche Autograph zugrunde; der Herausgeber hat aber alle Abweichungen der Handschrift von der gebräuchlichen Partitur des Verlages Peters (und auch von seiner Lesart) genau vermerkt. Eine Einführung Aberts gibt nicht nur wertvolle Aufschlüsse über die Musik selbst (Harmonik, Tonartensymbolik), sondern zeigt auch die Quellen dieser Musik auf, ohne dabei die starke Eigenart und Ursprünglichkeit ihrer Sprache zu verkennen. *H. H.*

*

Rudolf Mengelberg: Symphonische Elegie. D. Rahter, Leipzig-Hamburg-Mailand.

Der Komponist, übrigens ein Neffe des bekannten Dirigenten, legt mit diesem Op. 9 aufs Dirigentenpult eine Orchesterpartitur, die sich sehr wohl als Anfangsstück z. B. eines modernen Konzertprogramms empfiehlt. Man beklagt in Fachkreisen ja schon immer den Mangel an geeigneten neueren kürzeren Werken, die stimmungvorbereitend wirken und inhaltlich doch nicht allzusehr belastet sind. Allerdings verlangt die symphonische Elegie ein starkes Orchesteraufgebot; aber die notwendigen Kräfte — vielleicht mit Ausnahme der je sechsfach besetzten Klarinetten und Hörner — dürften überall vorhanden sein, wo auf dieses wirksam neuromantische Werkchen kompliziertere zeitgenössische Musik folgen soll. Dankbar ist die Elegie, insofern über den geschickt verwendeten modernen Klangmitteln auch die melodische Kantilene stets zu ihrem Recht kommt. *H. Sch.*

*

Richard Fricke, Op. 75: Rolf Düring, Ballade für gemischten Chor a cappella oder mit Klavierbegleitung. Siegel, Leipzig.

Im guten Sinn des Wortes volkstümlich gehalten; daneben harmonisch nicht uninteressant, an den erforderlichen Stellen kraftvoll und überzeugend.

*

Franciscus Nagler, Op. 101: Heiliges Lied für Männerchor, Baritonsolo und Klavier (Orchester). Siegel, Leipzig.

Obwohl vorwiegend harmonisch-homophon gehalten, doch von wohltuender Abwechslung gegenüber ähnlicher Männerchorliteratur.

*

Josef Lechthaler, Op. 5: Jubiläums-Messe für gemischten Chor, Orgel und Bläseroktett ad lib. Verlag Alfred Coppenrath, Regensburg.

Ein leidenschaftlich durchglühtes, prachtvoll aufgebautes Werk, von Brucknerschem Geist beseelt. Aufführungsdauer von mäßiger Kürze; daher wohl im Gottesdienst verwendbar.

*

Traugott Wolff, Op. 15: 3 Lieder für Singstimme und Klavier. Selbstverlag des Komponisten, Oberlangenbielau.

Von allereinfachster Harmonik und Struktur; durch lebhafte Rhythmik etwas gewinnend.

*

Bruno Leipold: Die Seligpreisungen (für gemischten Chor, Soli ad lib. und Orgel). — Zug der Kinder zum Christkind (1—3-stimmiger Kinderchor, Soli, Deklamation, 2 Viol. und Orgel). — Bethanien (Biblische Szene für Solostimme, Chor und Orgel, kleines Orchester ad lib.). — Acht schlichte Kantaten (für Chor, Soli, Gemeindegesang, Orgel und Streichquartett ad lib.). Verlag Ruh & Walser, Adliswil bei Zürich.

Einfache gediegene Musik, die sich ihrer Grenzen in Ehrlichkeit bewußt ist; kleinen und ländlichen Chören durchaus zu empfehlen.

*

1. *Leo Kieslich:* Abendlied. Hochstein, Heidelberg.
2. *Derselbe:* Sonnenaufgang im Gebirge. Neuzeitliche Kunst, Magdeburg.
3. *Georg Striegler:* Ein Ostertag. Siegel, Leipzig. Alle drei für 4stimmigen Männerchor.

Nr. 1 und 3 noch herkömmlich befangen im üblichen Männerchorstil, doch sympathisch gehalten; Nr. 2 in Stimmung und Satz über den Durchschnitt hinausragend, zu empfehlen. Ausführung nicht allzuschwer.

*

Richard Fricke, Op. 76: 2 Motetten für Frauen- oder Kinderchor ohne Begleitung. Siegel, Leipzig.

Georg Wilh. Schmidt, Op. 4: Sechs Lieder für Frauenchor a cappella.

Beide Werke tragen angenehme Züge; sie sind melodisch sangbar, in einfachen Grenzen gehalten — aber niemals von althergebrachter, billiger Art.

*

Fritz Koschinsky: 2 Gesänge für eine Männerstimme, obligate Bratsche und Klavier. W. Ehrler & Co., Leipzig.

Die Mitwirkung der Bratsche ist zu begrüßen; sie ist auch gut verwendet. An sich sind die Gesänge einfach, wohl auch dankbar im üblichen Sinn des Worts.

*

Helmuth Osthoff: Lyrische Skizzen (J. P. Jakobsen) für eine hohe Singstimme und Klavier oder Orchester. Tischer & Jagenberg, Köln.

Von glattem Fluß und gefälliger Art in Begleitung und Melodie; nirgends überladen, daher von sympathischer Wirkung.

*

Robert Kahn, Op. 76: 4 feierliche Gesänge für einstimmigen Chor mit Klavier, Orgel oder Harmonium. Simrock, Berlin-Leipzig.

Gedichtet und vertont für Schulandachten und Feierlichkeiten simultanen Charakters (s. Vorwort des Dichters), von gut zu bewältigender Ausführlichkeit. *H. R. G.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das zweite Orchester-Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wird in *Prag* am 15.—20. Mai 1925 stattfinden. Es werden daselbst Werke folgender Komponisten zur Aufführung gelangen: Bartók, Busoni, Finke, Kaminski, Karel, Kosa, Krenek, Malipiero, Manuel, Ma tinu, Milhaud, Novak, Pi k, Réti, Fieti. Stra insky, Toch, Williams.

— Im letzten Abonnementskonzert des Staatstheaters in Kassel hatte ein Novitätenprogramm unter *Robert Laugs* mit den „Liedern einer Magd" von Hindemith, „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" von Mu sorgski, „Römische Brunnen" von Respighi und „Feuerwerk" von Stra inskv großen Erfolg.

— Die Württ. Hochschule für Musik in *Stuttgart* veranstaltete zu Ehren der in den Ruhestand tretenden Lehrer und Lehrerinnen einen internen Abend, an dem Kompositionen folgender ausscheidender Lehrer (*A. Doppler:* Schlummerlied für Streicher, *J. A. Mayer:* Biblische Szene „Je hta", Festhymne für Chor und Orchester, *H. Schlegel:* Orgelsonate in h moll, Gebet für Chor, Bläser und Orchester, *Ernst H. Seyffardt:* Streichquartett Es dur, dramatische Konzertszene „Thusnelda") mit bestem Gelingen und großem Beifall zur Aufführung gelangten.

— Eine Aufführung von *Joseph Haas'* Hornsonate in einem Konzert in Rheidt durch die erste *Kölner Bläservereinigung* mit Dr. *W. Georgii* am Flügel hatte vollen Erfolg.

— Die staatliche Bildungsanstalt in Plön i. H. feierte den 200. Todestag des „Fürstlich Sächsischen Kapellmeisters zu Weißenfels" *Johann Philipp Krieger* (geb. 1649, gest. 1725) mit Aufführungen von Werken desselben durch ihre Lehrer und Schüler unter Leitung von *Edgar Ratsch.*

— Das Chorwerk „Im Meerestreiben" von Frederick Delius hatte in Kassel in einem Abonnementskonzert unter *Robert Laugs'* musikalischer Leitung einen großen Erfolg.

— In Düsseldorf hat sich auf vielseitiges Drängen hin die Stadtverwaltung zu einem Sonderzyklus von vier Konzerten ausschließlich moderner Artung unter Prof. *Schneevoigts* Leitung entschlossen. Das Programm sieht an Erstaufführungen folgende Werke vor: *Baußnern.* IV. Symphonie; *Respighi.* Fontana di Roma; *Malipiero.* Pausa del Silencio; *Rudi Stefen.* Musik für sieben Saiteninstrumente; *Schreker.* Die Hochzeit der Infantin; *Kletzki* Sinfonietta für großes Streichorchester; *Hindemith.* Konzert für Cello; *Alfen.* Eine Erzählung aus den Skären; *Trapp,* III. Symphonie; *Krenek.* Violinkonzert; *Braunfels.* Don Juan. Eine *Uraufführung* fehlt. Als Solisten sind *Walter Rehberg, Albert Fischer, Rud. Hindemith, Alma Moodie* gewonnen.

— Die Uraufführung des von *Richard Strauß* für den einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* geschaffenen Klavierkonzertes „Parergon zur Symphonia Domestica" wird unter *Fritz Busch* in einem der nächstjährigen Symphoniekonzerte der Dresdner Staatskapelle stattfinden.

— Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* wird dieses Frühjahr in Bochum das im Verlag A. J. Benjamin (Leipzig-Hamburg) erschienene Mysterium „Erlösung" für Soli, Chor und Orchester von *Max Krohn* (Hamburg) zur Aufführung bringen.

— *Maria Gutheil-Schoder* ist anläßlich ihrer 25jährigen Zugehörigkeit zur Wiener Staatsoper zum Ehrenmitglied derselben ernannt worden.

— Das bayrische Staatstheater in München hat eine dreiaktige Oper „Li-Tai-pe" von *Clemens v. Frankenstein* zur Aufführung angenommen.

— *Deutsche Klaviermusik in Nordamerika.* Die von zwei um die Einbürgerung deutscher Musik im mittleren Westen der Vereinigten Staaten sehr verdienten Künstlern geleiteten Sherwood- und Lawrence-Hochschulen für Musik in Aberdeen (South Dakota; Prof. Walter Pfitzner, ein Vetter Hans Pfitzners) und Appleton (Wisconsin; Prof. Ludolph Arens) veranstalteten zwei sehr erfolgreiche, von den Leitern und ihrer Meisterklasse für Klavier bestrittene *Walter Niemann*-Klavierabende. Das „Impressionen aus allerlei Herren Länder" überschriebene Programm des zweiten Konzerts brachte die Louisianasuite über amerikanische Negerweisen (op. 97), sowie Auswahlen aus den Zyklen Japan, Alt-China, Der Orchideengarten, Pharaonenland, Das magische Buch. Der Beethoven-Klub an der Lawrence-Hochschule ernannte den Leipziger Klavierkomponisten zu seinem Ehrenmitgliede.

— *Robert Heger* verläßt das Münchner Staatstheater und geht an die Wiener Staatsoper. Ebenso scheiden die Sängerinnen *Maria Ivogün* und *Gabriele Englerth,* sowie der Tenor *Karl Erb* aus dem Verband des Münchner Staatstheaters.

— Dr. *Ludwig Neubeck* (Rostock) erhielt eine Berufung als Intendant an das Braunschweigische Landestheater.

— Zum Gedächtnis des vor 200 Jahren verstorbenen Herzogl. Weißenfelsischen Hofkapellmeisters *Joh. Phil. Krieger* hat am 4. Februar in der Stadtkirche in Weißenfels eine Feier stattgefunden, die seinem Schaffen gewidmet war. Unter Leitung Kantor Stoffels wurden die Choralkantate „Eine feste Burg", ferner „Wo wilt du hin, weils Abend ist" und die Trauermusik „Die Gerechten werden weggerafft" aufgeführt. Das städt. Orchester spielte Teile aus der „Feldmusik", Frl. Anna Linde (Berlin) Instrumentalwerke für Cembalo. Prof. A. Werner (Bitterfeld) sprach über Krieger und seine Bedeutung.

— *Anton Nowakowski,* Professor des Orgelspieles an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag, wurde von Generalmusikdirektor Felix Lederer eingeladen, bei dem Max-Reger-Feste in Saarbrücken (11.—13. Mai), das u. a. sämtliche Orchesterwerke Regers bringen wird, als Solist mitzuwirken.

— Von dem bekannten Pianisten und Klavierpädagogen *Artur Laugs* (Schule Carl Friedberg) ist am Konservatorium für Musik in Hagen i. W. (Dir. Otto Laugs) eine Meisterklasse für Klavierspiel ins Leben gerufen worden, mit dem Ziel, eine *Stilbildungsschule* speziell auch für *zeitgenössische Musik* im umfassendsten Sinn zu schaffen.

— Der Heldentenor *Rudolf Jung* ist nach zwei überaus erfolgreichen Gastspielen als Siegfried und als Tristan auf drei Jahre an das Friedrich-Theater zu Dessau verpflichtet worden.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Im Düsseldorfer Stadttheater fand die Uraufführung von *Ernst Viebigs* Oper „Die Mora" unter der Leitung *Erich Orthmanns* mit Erfolg statt; das Textbuch stammt von Clara Viebig.

Konzertwerke

— Das neueste Orchesterwerk von *Joseph Haas,* „Variationen über ein Rokokothema", hatte bei seiner Uraufführung in Köln unter *Hermann Abendroth* einen enthusiastischen Erfolg.

— Das letzte Symphoniekonzert in Duisburg brachte unter *Paul Scheinpflugs* Leitung den auf Worte Emile Verhaerens aufgebauten „Hymnus an das Leben" für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel Op. 25 von dem Kölner Komponisten *Hermann Unger* zur erfolgreichen Uraufführung.

— *Hermann Buchals* „Totenklage" für großes Orchester gelangte im IX. Abonnementskonzert des Breslauer Orchestervereins unter Leitung von Prof. Dr. *Georg Dohrn* zur Uraufführung und erzielte einen vollen Erfolg.

— In Weimar gelangten unter Dr. *Ernst Prätorius* Zwölf Variationen über ein eigenes Thema und Fuge für Orchester Op. 58 von *Gustav Cords* zur Uraufführung.

— *Hermann Ambrosius'* Suite für kleines Orchester kam unter der gewandten Leitung von *Adolf Fricke* in der Görlitzer Stadthalle zur Uraufführung und hatte einen außerordentlich starken Beifall.

— *E. v. Dohnanyis'* Variationen über ein Kinderlied wurden in New York und Dresden (3. März) mit großem Erfolge uraufgeführt.

— *Felix Lederer* brachte in Saarbrücken die Suite für vierzehn Blasinstrumente von Prof. *Franz Moser* (Wien) mit großem Erfolg zur reichsdeutschen Erstaufführung.

— Das *Wendling-Quartett* brachte in Stuttgart ein Streichquartett a moll Op. 39 des dort ansässigen Komponisten *Karl Bleyle* zur erfolgreichen Uraufführung.

— Von *Hans Bullerian* kam in Berlin eine Violinsonate e moll Op. 29, in Dresden ein Sextett zur Uraufführung.

TODESNACHRICHTEN

— In Stockholm starb der Komponist und Kapellmeister Prof. *Andreas Hallén* im Alter von 78 Jahren. Hallén hatte in Deutschland studiert, wirkte in den achtziger Jahren in Berlin und war in Schweden einer der eifrigsten Wagner-Verehrer.

GEDENKTAGE

— *Anna Stronck-Kappel,* die Gattin des ehemaligen Barmer Musikdirektors Richard Stronck, seit einigen Jahren im Haag als Gesangspädagogin und geschätzte Konzertsängerin, feierte am 17. März ihren 50. Geburtstag und blickte zugleich auf eine 30jährige Künstlertätigkeit zurück.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Am 11. Februar fand in Nürnberg die ordentliche Mitgliederversammlung des *Vereins der Bücherei für evangelische Kirchenmusik, Sitz Nürnberg,* statt. Vielen ist noch nicht bekannt, daß die Bücherei (im alten Gebäude der Realschule I, Bauhof 9/I) nicht nur Bücher und Musikalien verleiht, sondern auch eine Vermittlungs- und Beratungsstelle für gute und brauchbare Kirchenmusikliteratur ist. Eine große Anzahl wertvoller Werke konnte im vorigen Jahr erworben werden. Da der Verein der Neuen Bach-Gesellschaft, der Heinrich-Schütz-Gesellschaft, der Max-Reger-Gesellschaft u. a. als Mitglied beigetreten, sind alle Veröffentlichungen dieser Gesellschaften in der Bücherei vorhanden. Die Benützungsordnung ist gedruckt und wird auf Verlangen zugesandt. Noten und Bücher werden auf Wunsch leihweise überallhin versandt; für Mitglieder ist die Entnahme der Bücher unentgeltlich.

— Der Berliner Magistrat wird das *Charlottenburger Deutsche Opernhaus* in Form einer städtischen Aktiengesellschaft in eigene Regie übernehmen. Auf diese Weise bleibt das Kunstinstitut dem Berliner Publikum erhalten, und das Kunstleben ist nicht einseitig durch die Tätigkeit der beiden staatlichen Opernhäuser bedingt. Nach den bisher geführten Verhandlungen scheint sich im übrigen die Stadt klugerweise darauf beschränken zu wollen, nur auf der finanziellen Seite mitzuwirken, während die künstlerische Leitung unbeeinflußt bleiben soll. Ueber die Besetzung der verantwortlichen künstlerischen Stellen ist noch nichts bekanntgegeben worden.

— Im Verlag Kistner-Siegel in Leipzig erscheint demnächst ein Werk über *Christian Gottlob Neefe* von Dr. Irmgard Leux, das auf Grund der von der Verfasserin aufgefundenen, bisher verschollenen Autobiographie Neefes einen besonderen Wert erhält.

— *Die Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten und konzertgebender Vereinigungen* hat in einer am 1. März in Köln abgehaltenen Sitzung Höchstpreise für Solisten festgesetzt, über die nicht hinauszugehen alle Mitglieder der Gemeinschaft sich verpflichtet haben. Die Dirigenten haben sich dazu gezwungen gesehen, weil die Orchesterkonzerte aller Städte und Konzertgesellschaften so große Fehlbeträge im letzten Jahre ergeben haben, daß die Fortführung dieser Unternehmungen in der gleichen künstlerischen Art nur möglich ist, wenn auf das allersparsamste gewirtschaftet wird. Als Höchsthonorare sind bestimmt worden: für Solisten, die allein in einem Konzert mitwirken (öffentliche Hauptprobe und Konzert) 1000 Mk., wenn keine öffentliche Hauptprobe stattfindet 800 Mk. (die Vorprobe muß in diesem Falle am Konzerttage stattfinden); für Künstler, die in Werken auftreten, in denen mehrere Solisten beschäftigt sind (öffentliche Hauptprobe und Konzert) 600 Mk.; für Liederabende ist das Höchsthonorar 1000 Mk.; für Quartettvereinigungen ebenfalls 1000 Mk. Reise- und Aufenthaltskosten sind in den genannten Honoraren eingeschlossen. In großen Städten, die über besonders reiche Mittel verfügen, können in besonderen Fällen Ortszuschläge gewährt werden. Für die Mitwirkung in Werken, die mehrere Solisten erfordern, mußte der Höchstpreis für den einzelnen herabgesetzt werden, weil durch die Häufung der Honorare sonst unerschwingliche Summen erforderlich wären. Wenn sie in Instrumentalquartetten auftreten, erhalten von jeher die einzelnen Künstler sehr wesentlich geringere Gehälter, als wenn sie einzeln spielen, trotzdem von dem Mitglied einer Kammermusikvereinigung oft, ja meistens, eine weit größere Anstrengung verlangt wird, als von dem einzelnen Künstler, der ein Violin- oder Klavierkonzert vorträgt. Die Not der Zeit zwingt dazu, daß auch den Gesangsolisten, wenn sie nicht allein auftreten, weniger gezahlt werden muß, als wenn sie nur Einzelleistungen bieten. Der Arbeitsgemeinschaft gehören die folgenden Städte an: Aachen, Bielefeld, Bochum, Bonn, Coblenz, Crefeld, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Elberfeld, Essen, Gelsenkirchen, Hagen i. W., Köln, Münster i. W., M.-Gladbach, Neuß, Solingen, Wiesbaden.

— In *Wien* mußte die Staatsoper sowie das Burgtheater infolge andauernd schlechten Besuchs der Vorstellungen eine bedeutende Herabminderung der Eintrittspreise (für einzelne Sitzreihen bis zu 47 %) vornehmen.

— *Johann Josef Fux:* „Gradus ad Parnassum." Auf Veranlassung hervorragender Musikgelehrter eröffnet der Wiener Philharmonische Verlag in Wien die Subskription auf den geplanten Neudruck der originalen Fassung der ersten deutschen Ausgabe (1742) dieses klassischen Lehrbuches des Kontrapunkts. Nähere Auskünfte über die Bedingungen der Subskription erteilt der Wiener Philharmonische Verlag Wien IV, Suttnerplatz 10.

— Zu Ehren des bekannten deutschen Violinvirtuosen Prof. *Hugo Heermann* hat das Institut Moderne de Violon in Paris, dessen Ehrenpräsidium u. a. Fritz Kreisler und Pablo Casals angehören, beschlossen, einen Hugo Heermann-Preis zu stiften, der zwei angehenden Geigern erlaubt, an dem Institut kostenlos zu studieren.

— Die Mailänder Verdi-Gesellschaft hat soeben die *Briefe Verdis* herausgegeben. Obgleich die Veröffentlichung nicht in seinem Sinne erfolgt ist, muß man dafür doch um so mehr Verständnis haben, als die Briefe einen tiefen und schönen Einblick in den Menschen Verdi gewähren.

— *Anläßlich des 240. Geburtstages Georg Friedrich Händels,* der am 23. Februar 1685 in Halle geboren ist, hat König Georg von England erstmalig eine Wiedergabe der in seinem Besitz befindlichen bisher unbekannten Originalhandschrift des berühmten „Largo" gestattet. Die Veröffentlichung erfolgt in der deutschen Ausgabe der im Verlag K. F. Köhler soeben erscheinenden Händel-Biographie des Engländers Newman Flower. Bei der Bedeutung, die Händel infolge seines fast 40jährigen Aufenthaltes in London für das Musikleben Englands gewonnen hat, dürfte diese Biographie, die in erster Linie die Persönlichkeit des Meisters im Rahmen seiner Umgebung schildert, besonderes Interesse finden. Es wird nicht allgemein bekannt sein, daß die unsterblich gewordene Melodie des Largo, die seit zwei Jahrhunderten in Kirche und Haus zu jedem weihevollen Anlaß ertönt, ursprünglich einen beschaulichen, aber durchaus nicht feierlichen oder gar kirchlichen Text gehabt hat; es ist eigentlich eine Arie „Ombra mai fu" aus der Oper Xerxes. Die Worte gelten dem kühlen, wohligen Schatten einer hohen Platane und werden dem Titelhelden in den Mund gelegt.

— Wir erfahren, daß die auch in Deutschland durch ihre Schriften bekannte, blinde und taube Amerikanerin *Helen Keller* starke Eindrücke von einem durch Radiowellen vermittelten Konzerte erhielt. Kürzlich erschien auch in einer Schweizer Zeitung ein Aufsatz, in dem ein Tauber seine Empfindungen beim Anwohnen von Konzerten schildert, die er als intensive, von starken künstlerischen Eindrücken begleitete bezeichnet.

— Der in München lebende ungarische Pianist und Komponist *Alexander Laszlo* hat eine Lösung für die Verbindung von Musik und Malerei gefunden, die in München im April erstmalig Vertretern der Presse vorgeführt werden soll. *Laszlo* hat mit dem Kölner Maler *Matthias Holl* eine Ballade beendet, in der Farblicht und Musik (Klavier) in konzertanter Weise zusammen verwendet werden.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen heute an erster Stelle ein feingeformtes Klavierstück des in Karlsruhe lebenden Pädagogen *Heinrich Cassimir,* an zweiter ein solches des schwäbischen, unsern Lesern nicht unbekannten Komponisten *Hans Schink* und an letzter eine zarte Impression von *Martin Rau,* eines in Bayern ansässigen Lehrers.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre

von Dr. **Rudolf Louis**

Vierte Auflage

Geheftet G.M. 5.—, gebunden G.M. 6.50

Die trefflichen Eigenschaften, die dem von Louis gemeinsam mit Prof. Ludwig Thuille verfaßten Lehrbuch seinen Platz in der Musikliteratur gesichert haben, sind auch dem Aufgabenbuch nachzurühmen. Die allseitig mit großem Beifall aufgenommene reichhaltige Mustersammlung ordnet sich genau an den Lehrgang der Harmonielehre an. Wer diese Aufgabenreihe durcharbeitet, wird sich wertvolles Rüstzeug der Harmonik und Gewandtheit auf diesem Gebiete erwerben.

*

Schlüssel zur Harmonielehre

von **Louis** und **Thuille**

Lösungen der in dem Harmonielehrbuch und dem dazugehörigen Aufgabenbuch enthaltenen Übungsaufgaben von Dr. **Rudolf Louis**

Vierte Auflage

30 Bog. Groß Oktav. Geh. G.M. 13.50, geb. G.M. 16.—

Für alle, die sich mit dem Studium der Harmonielehre praktisch befassen, bedeutet dieser überaus sorgfältig ausgeführte Schlüssel einen unentbehrlichen Behelf; er ist ein ideales Mittel, um sozusagen „die Harmonie in die Finger zu kriegen". Dem Klavierspieler ist eine Mustersammlung von Übungen zum Begleiten einer gegebenen Melodie geboten und der Autodidakt wird bei verständigem Gebrauch des Buches die wertvollste Unterstützung für sein Studium haben. So wird den meisten der vielen Tausende von Beziehern des großen Lehrbuchs, der Schülerausgabe und des Aufgabenbuchs auch der Schlüssel hochwillkommen sein.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, auf Wunsch auch zuzügl. 40 Pf. Versandgebühr postfrei vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett,
Stuttgart

EDITION BREITKOPF

Alte Meister

Sammlung wertvoller Klavierstücke

des 17. und 18. Jahrhunderts
herausgegeben von
E. Pauer

Nr. 111 a	I. Band	3.— RM.	Nr. 112 b	IV. Band	3.— RM.
„ 111 b	II. „	3.— „	„ 411 a	V. „	3.— „
„ 112 a	III. „	3.— „	„ 411 b	VI. „	3.— „

Die anerkannte Sammlung bedeutendster Stücke der Clavicembalisten aus der vorbachischen Zeit, der Söhne Bachs, seiner Schüler und Zeitgenossen in Deutschland, Italien und Frankreich.

W. A. Mozart

Konzert-Arien

für Sopran mit Orchester

Ausgabe mit Klavierbegleitung

Nr. 201 a	I. Band	Nr. 1—5	3.50 RM.
„ 201 b	II. „	„ 6—10 . . .	3.50 „

Die Sammlung enthält sämtliche Sopranarien Mozarts mit italienischem Originaltext und deutscher Uebersetzung.

Rudolf Mengelberg

Symphonische Elegie

Stärkster Erfolg der Uraufführung in Amsterdam (Concertgebouw)

Weitere Aufführungen: New York (Philharm. Orchestra), Dortmund (Musikw. Apr. 1924), Chemnitz (Städt. Orchest.), Hamburg (Bayreuther Bund), London (Mr. Adrian Boult).

Aus den Besprechungen:

Hamburger Fremdenblatt: »Eine künstl. sehr wertvolle Neuheit.«

Dortmund. »Die zuerst gespielte Symphonische Elegie erwies sich als ein gemässigt modernes, in seiner Tonsprache edles und stimmungsvolles Werk«.

Allgemeine Volkszeitung, Dortmund: »Ein klangschönes, vielleicht zwischen absoluter und Programmusik stehendes Werk ist R. Mengelbergs ‚Symphonische Elegie'.«

Musical Courier: »Ein melodiöses und interessant instrumentiertes Werk.«

The Sun: »Das Publikum nahm die Elegie sehr beifallsfreudig auf.«

Evening World: » . . . . es ist Reichtum und Farbenpracht in der orchestralen Behandlung «

The Post: »Sicher viel besser als die Durchschnittsneuheiten.«

Ansichtsmaterial steht zur Verfügung!

Partitur und Stimmen:
Preis nach Vereinbarung

VERLAG D. RAHTER * LEIPZIG
GÖSCHENSTRASSE 2—4

Kunstblätter

von

Bildnissen berühmter Musiker

Nachstehend genannte Kunstblätter, die in schöner Ausführung früher als Beilagen zur „Neuen Musik-Zeitung" erschienen, sind, solange Vorrat, einzeln und insgesamt lieferbar:

Bach, J. Seb.	Chopin	Liszt (3 Portr.)	Reissiger
Bach, Em.	Dittersdorf	Lortzing	Rossini
Beethoven (2 Portr.)	Donizetti	Massenet	Schiller
	Gade	Mendelssohn	Schubert
Bellini	Gluck (2 Portr.)	Meyerbeer	Schumann, R.
Berlioz	Gounod	Mozart, W. A.	„ Clara
Boccherini	Grieg	Mozarts Verherrlichung	Spohr
Boieldieu	Händel		Strauss, Rich.
Brahms (2 Portr.)	Haydn, Jos. (2 Portr.)	Mozart, Leop.	Verdi
	Haydn, Mich.	Pfitzner	Wagner, Rich. (3 Portr.)
Bruckner	Joachim	Puccini	Weber
Bülow	Jommelli	Raff	Wolf, Hugo
Cherubini	Kreutzer	Reger (2 Portr.)	Zumsteeg

Preis eines Blattes sorgfältig in starke Rolle verpackt M. —.40
Jedes weitere Blatt . . . . M. —.25
Sammlung von 20 Blatt nach Wahl . . . . nur M. 4.50
Die ganze Sammlung (58 Blatt) . . . . . . „ M. 13.—

Zu beziehen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, auf Wunsch (zuzüglich Versandgebühr) auch unmittelbar vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 14

Die Oper vor hundert Jahren / Von Hans Joachim Flechtner

Kaum fünfzig Jahre sind vergangen, seit Richard Wagner, auf der Höhe seines Ruhmes, das Bayreuther Festspielhaus schuf. Fünfzig Jahre erst, und schon dünkt uns sein Werk so selbstverständlich, ja — teilweise schon überholt. Der Kampf von Oper und Musikdrama ist wieder entbrannt — und die Lösungen des Problems muten an, als hätte nie ein Wagner gelebt und gekämpft für sinngemäßes Zusammengehen von Text und Musik. Kämpfte Wagner gegen das Vorherrschen des übertriebenen bel canto, gegen das sinnlose Unterlegen beliebiger Texte zu den rein „kehlkopfakrobatisch" komponierten Arien, so bekämpft ihn die heutige Zeit durch einseitiges Betonen des Orchesters. Die menschliche Stimme ein Instrument unter vielen, ertrinkend im Tosen der „Begleitung".

Doch trotz aller Verhöhnung des Bayreuther Meisters durch die Allerjüngsten — eins hat er ihnen bereitet, dessen Vorhandensein wir Heutigen als etwas Selbstverständliches empfinden: Die Ehrfurcht des Publikums — und noch mehr die Ehrfurcht der Ausführenden vor dem Werk! Dies ist — über alle persönlichen Einflüsse hinaus bleibender Erfolg der Tätigkeit des „großen Dreigestirns": Wagner, Berlioz, Liszt!

Die Geschichte der Oper zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zeigt uns Zustände, die uns heute wie Parodien vorkommen, wären sie nicht so bitter wahr!

Schuld sind nicht allein die Musiker, eher wohl die Direktoren und das Publikum. Rossini z. B. war gezwungen, seine Oper „Der Barbier von Sevilla" in dreizehn Tagen zu komponieren — eine Leistung, die unmöglich erscheint, — wenn man nicht weiß, *wie* Rossini komponierte. Ein Kritiker der damaligen Zeit meinte spöttisch, Rossini gebe seinen Schreibern immer nur die Szenen aus seinen früheren Werken an, die er dann durch schnell hingeschriebene Uebergänge und einige Arien „auffrischte"! Und Rossini war nicht der Einzige, der so verfuhr. Als besonderer „Spaß" von ihm sei eine kleine komische Oper erwähnt — „La scala di Seta" —, die er dadurch originell zu machen suchte, daß während der Ouvertüre die Violinisten nach jedem Takt mit dem Bogen an die blechernen Lichtblenden schlagen mußten und daß die Rollen auf die unmöglichste Weise parodiert wurden: die Bässe mußten dauernd mit den höchsten Tönen jonglieren, während der Koloratursopran in den tiefsten Lagen grunzte. Gott sei Dank erlebte dieses Machwerk seinen wohlverdienten Durchfall! Aber das Ganze kennzeichnet deutlich die Auffassung, die damalige Komponisten von der „Kunst" hatten.

Noch unglaublicher sind die Verstümmelungen und Verzerrungen der Werke bei der Aufführung. So schildert der Kritiker der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Jahre 1822 eine Aufführung der Oper „Eduardo e Christina", die wohl zu den seltsamsten Ereignissen der gesamten Kunstgeschichte gehört:

Der damals berühmte Tenor Facchinardi sang eine Kavatine von Generali, die Ferron eine, die aus den Arien von drei Komponisten zusammengesetzt war, die Sängerin Pasta sang die Arie des Tenors aus Rossinis Othello — und so geht das fort. Für diese Aufführung sind ca. 12 Opern ausgeschlachtet worden.

Selbst Mozart wagte man so zu verstümmeln, und „verbrämte" seine „Zauberflöte" in Paris mit Nummern aus „Don Juan", „Figaro", „Titus"! Anerkennenswert, daß man Mozart nur mit Mozart kombinierte!

Seltsam sind nun die Aenderungen der Handlung, die man dem „nervösen" und so leicht erregbaren Publikum zuliebe vornahm. So mußte der Schluß (wieder des Rossinischen) „Othello" auf Wunsch geändert werden, weil die Nerven des Publikums den Tod der Desdemona nicht ertragen konnten. Wenn also Othello mit gezücktem Dolch vor Desdemona steht, wacht diese gerade noch zur rechten Zeit auf — und ruft entsetzt: „Unglücklicher! Was willst du tun!? Ich bin unschuldig!!!" Darauf Othello: „Ist dies wirklich wahr?" Desdemona: „Ich schwöre es dir!" Othello wirft den Dolch fort, gerührte Umarmung! Darauf treten sie Hand in Hand an die Rampe und singen ein fröhliches Allegro aus irgendeiner anderen Rossinischen Oper!

Heiliger Shakespeare!

Was würde ein derartiges Publikum zu „Toska" und „Cavalleria rusticana" gesagt haben?

Aus diesen Zuständen heraus begreift man aber erst die geradezu fanatische Bekämpfung dieser Art, Kunst zu treiben, die Wagners Weg und Ziel waren, und die bei einer ähnlichen „Verballhornisierung" (wenn auch in geringerem Maße) einer Gluckschen Oper in Paris den jungen H. Berlioz zu dem lautdrohenden Zwischenruf veranlaßten: „Wer wagt es, Gluck zu verbessern!" Den kühnen Jüngling setzte man zwar an die Luft, aber jahrelang geißelte er noch die Zustände der Pariser

Operntheater in seinen bissigen Satiren, die zu dem Köstlichsten gehören, was je über Musik und Musiker geschrieben!

Es ist ein Glück für die heutigen Künstler, daß unsere Zeit die Ehrfurcht vor dem Werke kennen gelernt — — und „erlernt" hat! Heute wagt man es nicht mehr, während der Vorstellungen Konversation zu führen; heute geht man nicht mehr des Sängers wegen in die Oper — Kürzungen und entstellende „Striche" sind verpönt —, heute gilt es einzig und allein das Werk, vor ihm beugt man sich in andächtiger Demut. Ja, wir haben es *doch* herrlich weit gebracht!

Versuch einer allgemeinen philosophischen Betrachtung

über die natürlichen und über die kulturellen Zusammenhänge musikalischer Kunstwerke

Von Dr. LOTTE KALLENBACH-GRELLER (Berlin)

Die Problemstellungen dieses Versuches zielen auf die Frage hin nach der Möglichkeit einer Musikphilosophie und nach ihrem Verbundensein mit den natürlichen Wurzeln und Gegebenheiten menschlicher Gestaltungen. Im Rahmen dieses Aufsatzes begnügen wir uns mit einer skizzenhaft kurzen Darstellung auf breitester Basis. Wir wollen nach einer allgemein gehaltenen Einleitung in diesem Zusammenhange kurz 1. das Material der Musik betrachten, 2. ausführlicher die Form musikalischer Kunstwerke und ihren Inhalt mit einem Hinweis auf die Funktionen der menschlichen Natur, die die Grundlagen formeller und inhaltlicher Gestaltungen bilden, 3. stellen wir abschließend die Frage nach der Erkennbarkeit des musikalischen Inhaltes auf und seiner Abhängigkeit von der allgemeinen Natur- und Kulturverbundenheit.

Die Vieldeutigkeit in der Auffassung musikalischer Kunstwerke bedeutet im philosophisch-logischen Sinne, wie jede andere Vieldeutigkeit [1], den Mangel an wirklicher Erkenntnisklarheit in der Erscheinungen Flucht. Musikanschauung und Weltanschauung sind zwei Facetten eines Edelsteins, also untrennbar. Geschichte der Kunst bedeutet einen wichtigen Teil der menschlichen Geistesgeschichte. Die Zusammenhänge zwischen Kunst, Geist, Wirtschaft, überhaupt zwischen allen Formen äußeren und inneren Lebens und Erlebens der Menschen, bilden das Kontinuum der Kultur. Der besondere Wert, der hier darauf gelegt wird, die Musik als ein Element der Geisteskultur zu sehen, hat den Willen zur Ursache, Methoden der Geisteswissenschaft auch auf die wissenschaftliche Betrachtung musikalischer Gebilde anzuwenden, d. h. nach der Wahrheit musikalischer Erscheinungen zu fragen und die Probleme aufzuweisen, die der Lösung bedürfen.

Vieldeutigkeit in der musikalischen Begriffsbildung ist das untrügliche Kennzeichen der Unsicherheit ihrer Zuordnung. Der einzelnen musikalischen Erscheinung werden verschiedene Begriffe zugeordnet, über deren Tragweite alle im unklaren sind. Das Kriterium der wissenschaftlichen Wahrheit kann nur die Eindeutigkeit sein. Sie ist das endgültige Ergebnis verschiedener Forscher und verschiedener Forschungsmethoden. Die Frage kann so formuliert werden: Soll man bei Betrachtung von Kunstwerken die Forschungsrichtung durch Denkprobleme, also reine Wissenschaft, oder durch Wirklichkeitsprobleme, das wäre reine Phänomenologie, an sich schon ein Teil der Musikphilosophie, bestimmen lassen. Davon hängt die nächste Fragestellung ab nach den Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse [1] und nach dem Begriff der Synthese in einem musikwissenschaftlich-schöpferischen Sinne. Zu welchen schöpferischen Ergebnissen kann Musikwissenschaft führen? Als Beispiel, was mit diesen Fragen gemeint ist, soll der „Begriff" des Themas in der Musik dienen. Ist Thema überhaupt ein Begriff, oder ist es eine Tatsache in demselben logischen Sinne, in dem ein Gedanke als Tatsache und nicht als Begriff gilt, d. h. als eine Verknüpfung von Begriffen, oder ob es musikalisch ausgedrückt nur die „Form" eines Gedankens ist. Bei allen diesen Definitionen muß aber immer wieder die strenge Forderung der richtigen Scheidung der Einzelbegriffe erhoben werden: Gedanke, Begriff, Form in ihren speziellen Anwendungsmöglichkeiten auf musikalische Tatsachen. Demnach wäre es im musikphilosophischen Sinne nicht angebracht, ohne wissenschaftliche Prüfung vom Thema als einer „*a priori*"-Erscheinung der Musik zu sprechen [2].

Von diesen Ueberlegungen aus werden wir zur Kernfrage der Musikästhetik angeregt, ob die Musikästhetik über das in ein System gebrachte kommensurable Element hinausgehen kann und mehr als eine Grammatik des Vorhandenen bedeuten könnte [3].

Philosophie bedeutet im Bereiche jeder Wissenschaft die spekulative Tiefendimension, die mit dem „Erleben" einer Wissenschaft eng verknüpft ist. Philosophie ver-

[1] Vieldeutigkeit ist 1. eine Fehlerquelle, die die richtige Erkenntnis hemmt und 2. Tummelplatz verschwommener subjektivistischer Deutungsversuche.

[1] Es soll hier auf die verdienstvollen Arbeiten von Dr. Hans Mersmann auf diesem Gebiet hingewiesen werden.

[2] Wir bedürfen eines Wörterbuchs der Musikwissenschaft in der Bedeutung eines philosophischen Wörterbuches.

[3] Hanslick hat klare begriffliche Zuordnung musikalischer Gebilde versucht, leider nur in einem einseitig formalen Sinne.

bindet den Mechanismus jeder Wissenschaft mit dem Leben. Die Folgerung ist ganz einfach, daß es unbedingt Musikphilosophie geben müßte, wenn es eine strenge Musikwissenschaft gibt, die eine Lösung ihrer letzten Probleme wünscht.

Der Zusammenhang wird ganz klar in der strengen Scheidung von Denkproblemen und Wirklichkeitsproblemen. Denkprobleme bilden die Struktur jeder strengen Wissenschaft, Wirklichkeitsprobleme [1] gehören in den Bereich der Philosophie und ihrer Erkenntnistheorie. Musikwissenschaft würde daher auf Denkproblemen basieren, Musikphilosophie soll die Wirklichkeitsprobleme aller musikalischen Erscheinungen und ihrer spekulativen Wurzeln zur Synthese einer philosophischen Musikanschauung verknüpfen.

Eine Quelle für Irrtümer liegt darin, daß bei Uebertragung philosophischer Methoden auf die Musikwissenschaft auch alle Scheinprobleme mit hineingezogen werden, die schon bei der Entwicklung rein philosophischer Systeme sich hemmend ausgewirkt hatten, so daß das Material der Musikwissenschaft diesen Spekulationen zuliebe vergewaltigt wurde [2]. Das Material der Musikwissenschaft sind die musikalischen Kunstwerke, und eine Wissenschaft über „Kunst"-Gebilde — ein scheinbarer Widerspruch — ist von sehr schwieriger Art; eigentlich ist man sich über die Methoden noch nicht einig. Der „Kunstwissenschaftler" muß sich also der Paradoxie des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft von vornherein vollkommen bewußt sein, um einerseits in der begrifflichen Zuordnung nicht zu irren und andererseits nicht das System gegen das Kunstwerk auszuspielen [3].

Strenge Diskretion der Begriffe und eindeutige Begriffszuordnung müßte das Ergebnis musikwissenschaftlicher Untersuchungen sein.

Wer Kunstwissenschaft aber in dem Sinne treiben möchte, daß er für die Kunst Begriffsbildungen ablehnt und nur Empfindungen als Führer zum Kunstwerk gelten läßt, müßte sich der Tatsache bewußt werden, daß er keine Wissenschaft treibt, sondern dichtende Schriftstellerei, die allerdings sehr reizvoll sein kann. Aufgabe einer erkennenden Kunstwissenschaft wäre es überhaupt, nach der Möglichkeit von Begriffsbildungen über Kunstwerke zu fragen und festzustellen, für welche Kunstelemente sie Zeichen sind.

[1] Unter Wirklichkeitsproblemen werden hier die Probleme der philosophisch-erkenntnistheoretischen Forschung nach dem Wesen der „Erscheinung" und ihrer Summe der „Wirklichkeit" verstanden.

[2] In diesem Sinne wären die gesamten musikwissenschaftlichen Arbeiten von Hugo Riemann und W. Harburger zu untersuchen. Besonders der letztere verliert sich in Spekulationen, deren Zusammenhänge unfaßbar bleiben.

[3] Betrachtet man Kunstwerke ganz einfach als Gebilde von Menschen, so könnte man auf ihre wissenschaftliche Erkenntnis die strengen naturwissenschaftlichen Methoden in dem Sinne anwenden, daß auch die Gebilde der Natur von „Jemand", aber nicht von uns „gemacht" seien. Anthropomorphe Anschauung von der Entstehung der Naturgebilde.

Nach dieser allgemein orientierenden Einleitung wenden wir uns dem Material der Musik zu.

Das musikalische Material ist physikalisch-mathematisch — Akustik, Wellen- und Mengentheorie — bestimmbar. Die „Monade" des musikalischen Tones ist die Schwingung und ihre Zählbarkeit in der Zeiteinheit einer Sekunde. Die Naturform der Tonschwingung ist die Welle.

Die Brauchbarkeit des musikalischen Tones beruht auf der Ausgewogenheit der Schwingungen und ihren arithmetischen Zahlenverhältnissen. Die Tonsysteme, die sich daraus entwickelten, beruhen auf arithmetischen Variations- und Interpolationsgesetzen. Dieses sind die allgemeinen Grundlagen aller Tonsysteme, also auch des bis jetzt geltenden westeuropäischen Systems der Tonalität, der Zwölftöne-Teilung, des Quintenzirkelverhältnisses und der temperierten Stimmung. Auf die Schwingungsart und die Schwingungsverhältnisse kommt es bei Betrachtung der Töne an. Die natürlich gegebenen, also nicht vom Menschen erzeugten Geräusche, wie Wellen und Wind oder auch „Natur"-Töne, z. B. die der Vögel, müßten phonographisch aufgenommen werden, um ihre Schwingungsart und ihr Schwingungsverhältnis aufzuweisen. Die musikalischen Töne schwingen periodisch, regelmäßig, nicht musikalische Töne nicht periodisch, unregelmäßig. In diesem Sinne müßte für den Schall ein neuer Tonbegriff festgelegt werden [1].

Der Begriff von Harburger, daß die Sphärenmusik, also die Tonkunst Gottes, als dreiklangsmäßig tonal, ungefähr mozartisch, anzusehen wäre, ist eine schöne Phantasie, um so interessanter, je mathematischer Harburger sie fundiert [2]. Solange wir aber keine phonographischen Aufnahmen von ihr besitzen, können wir nichts über sie aussagen. Wir können daher auch nicht wissen, ob die Melodie des Windes oder der Wellen z. B. mit C dur oder fis moll-Dreiklängen harmonisiert werden könnte.

Die Forschungsrichtung des Musikwissenschaftlers, der sich mit dem musikalischen Material beschäftigt, ist ganz klar: Er beherrscht die physikalische Wissenschaft der Akustik mit ihren meßbaren Grenzbeziehungen zur Mathematik, ist Statistiker der wellenförmigen Schwingungsarten von Tönen und Geräuschen und weitet seinen Wissenschaftsbezirk im Sinne der Philosophie zur Tonpsychologie aus. Er versucht also von der physikalischen Akustik zur allgemein menschlichen Basis ihrer psychologischen Verknüpftheit vorzudringen. Unter-

[1] Darüber vergl. Arbeiten von Dr. Abraham, Hornbostel und anderen.

[2] Schlußkapitel seiner „Metalogik".

suchungen werden angestellt über Musikalität und Unmusikalität verschiedener Menschen und über ihre Aufnahme und Reaktionsfähigkeit Tönen, Klängen und Geräuschen gegenüber [1]. Hier fängt unser Problem an: *Von der Physiologie der Akustik und ihren psychologischen Wurzeln aus möchten wir die Akustik im Sinne der Psychologie des Musikschöpfers betrachtet wissen.* Hört der Musikschöpfer im Sinne der sogenannten natürlich gegebenen Tonverhältnisse? Man sollte von den Tonkombinationen des Schöpfers aus analytisch die Elemente des Musikhörens zu gewinnen suchen. Die Frage, wieweit sich die psychologisch-musikalische Akustik des Schöpfers mit den allgemeinen wissenschaftlichen Grundlagen der Akustik und Tonpsychologie deckt, ist wesentlich für das Verständnis der Tonkombinationen einzelner Musiker. Im musikalischen Kunstwerk gelten auch physikalisch-akustisch nur jene Tatsachen, die der Schöpfer und nicht eine präsumptive — also mögliche Resultate vorwegnehmende — Wissenschaft aufstellt. Auch den Geltungsbezirk dieser Tatsachen hat der Schöpfer allein festzustellen, d. h. mit anderen Worten, er muß, auf das musikalische Material und dessen weitere Erkenntnis bezugnehmend, sein eigener schöpferischer Wissenschaftler sein. In den Forschungsbereich der reinen Musikwissenschaft fallen demnach die allgemeinen Grundlagen des Materials; dem Schöpfer aber obliegt die schöpferische Vermehrung dieser allgemeinen Grundlagen durch seine individuellen Erkenntnisse. *Für die objektive analytische Forschungsmethode des Musikwissenschaftlers ist der schöpferische Musiker das durch die Natur gegebene Objekt,* und er hat als strenger, wissenschaftlichen Systembildungen unterworfener Forscher festzustellen: a) wie der musikschöpferische Mensch überhaupt auf die allgemeinen wissenschaftlichen Grundlagen der Akustik und Tonpsychologie reagiert und b) wieweit und in welchem Sinne er gegebenenfalls von ihnen abweicht.

Wir stellen zusammenfassend fest, daß das objektivwissenschaftliche Material der Musik selbstverständlich jedem Wissenschaftler zugänglich ist, aber nur der philosophisch geschulte Wissenschaftler vermag Erkenntnisse zu gewinnen über die gestalteten akustischen Phänomene des musikschaffenden Menschen. Zugleich hat er begründend festzustellen die Unterschiede in der Aufnahme akustischer Phänomene von seiten der musikschaffenden, musiknachempfindenden und Musik nur genießenden Menschen.

Das Material der Musik erscheint in den Kunstwerken geformt. Ehe wir auf das Problem der Form eingehen, noch einige allgemeine Betrachtungen über die Möglichkeit einer musikalischen Begriffsbildung.

Musik kann nicht, wie der populäre Irrtum breiter Schichten annimmt, gefühlsmäßig aufgenommen werden, sondern nur verstehend, d. h. mit dem Verstande. Die einzelnen Gehörseindrücke, Töne, Klänge, Rhythmen vermitteln stets nur einzelne Gefühls-, oder besser gesagt, Empfindungseindrücke. Wer den gesamten Komplex „Kunstwerk" verstehend, erkennend und auch fühlend aufnehmen will, d. h. Orientierung sucht über Technisches, Formales und auch Inhaltliches, ist allein auf die Tätigkeit des die Einzelwahrnehmungen verknüpfenden Verstandes angewiesen. Verknüpfen heißt in diesem Falle Denken. Ein anderes erkennendes Organ besitzen wir nicht, denn eine zusammenfassende, Erkenntnis vermittelnde Tätigkeit des Gefühls gibt es nicht. *Die Intuition ist kein eigentliches Erkenntnisorgan.* Jede Intuition ist nur eine Brücke, oder schärfer ausgedrückt, eine Krücke unseres Denkorgans, das ein an Erfahrung und „Anschauung" gebundenes, also unfreies Organ ist.

Jede Begriffsbildung unterliegt dem grundlegenden Gesetz der Polarität der Begriffspaare. Die denkerische Diskretion, also Scheidung dieser Begriffspaare, stellt die Verbindungslinie zwischen den beiden Polen dar und erzeugt durch die Art ihrer Bewegung die Denkform.

Als wichtige begriffliche Scheidungen kommen in Betracht: 1. die mit den Grundlagen des Materials zusammenhängenden Begriffsbildungen, die von der akustischen und geometrischen Dimensionalität der Physik abgeleiteten Begriffe der Höhe und Tiefe, 2. die von der Mengenlehre stammenden Begriffe der Qualität und Quantität und 3. der von der Arithmetik herrührende Begriff des Metrums in seiner musikalischen Erscheinungsform als Tempo durch Taktstriche gesondert — Metrum, Tempo und Takt, drei Namen für die Orthographie der rhythmischen Gliederung. Der Rhythmus als wesenhaftes Element der Musik wird später betrachtet.

Der Begriff der „Gestaltungstiefe" rührt gleichfalls von der Physik her. Die sichtbare, d. i. meßbare Tiefe der Physik, in den Gesetzen des freien Falles mathematisch formuliert, wird als „unsichtbare" und nicht „meßbare" Tiefe auf die freie Schöpferkraft der Seele übertragen: ein Symbol aus dem Anschaulichen abstrahiert. Als musikalisch-klangliche Erscheinungs- und Ausdrucksform der Tiefe ist die Akkordik anzusehen, auf die der geometrische Begriff der „Vertikale" projiziert wurde. Dem polaren Begriff der Akkordik tritt die „Flächenhaftigkeit" des Melodischen gegenüber in der geometrischen Projektion der „Horizontale". Vertiefte Flächen bilden ihrerseits den Begriff der homophonen Musik, als der gestalteten Ausdrucksform einer durch die Harmonie gestützten Melodie. Flächig, also melodisch gestaltete Akkordik, als gleichzeitige, mehrstimmige Umwandlung der Vertikalen in Horizontalen, bildet das Wesen der Polyphonie.

Während alle bisher angeführten Begriffsbildungen als übernommene Abstraktionen mit veränderter In-

[1] Darüber vergl. die Arbeiten von Prof. Stumpf.

haltsrichtung aus dem Bereich der Mathematik und Physik angesehen werden können, sind die begrifflichen Formprinzipien der *Symmetrie* und *Asymmetrie* direkt gegeben, also naturnachahmende Formprinzipien, die abstrahiert wurden aus der unmittelbaren Anschauung der verschiedensten Naturgebilde. Darüber im Verlaufe dieser Ausführungen mehr.

Nach diesem flüchtigen Ueberblick können wir schon feststellen, wie schwierig eine strenge, logische Zuordnung der Begriffe in der Musik durchzuführen ist.

Es ist auch keineswegs klar, was man unter dem aus der Chemie stammenden Begriff „Element" in der Musik zu verstehen hätte. Dieser Begriffsbildung des Elementes bedient sich Dr. Hans Mersmann in seinen verschiedenen verdienstvollen wissenschaftlichen Arbeiten über Musik. Wir wollen seinen Ausführungen vorläufig folgen und gleichzeitig unseren kritischen Standpunkt dazu einnehmen.

Dr. Mersmann nennt Harmonie, Melodie und Rhythmus die „primären", Agogik, Dynamik und Koloristik die „sekundären" Elemente der Musik. Das Funktionsverhältnis der sekundären zu den primären Elementen sehen wir so an, daß das Agogische eine weitere Bildungsform des Melodischen, das Dynamische des Rhythmischen und die Koloristik als eine Weiterbildung der Harmonie aufzufassen wäre.

Diese Begriffsbildung könnte man gelten lassen, wenn man sich völlig darüber klar geworden ist, was eigentlich unter „Element" zu verstehen wäre, und ob man analysierend sich damit zufrieden geben sollte, lediglich „Elemente" festzustellen, ohne auch zu begründen, was man unter einem „musikalischen Element" zu verstehen hätte. Im allgemeinen versteht man unter Element etwas, was sich nicht weiter analysieren läßt, ein „Etwas", das auf sich selbst beruht. Gehen wir weiter folgerichtig vor, so müssen wir auch feststellen, daß das „Melodische" eigentlich etwas anderes ist, als die „Melodie", die kein Element mehr, sondern eine Form ist, die verschieden in Erscheinung treten kann. Die Melodie wäre also nur die Erscheinungsform eines Wirkenden: des Melodischen, und dieses ist ein Element, aber schwer faßbar als begriffliche Definition. Definitorisch noch ungreifbarer als das Melodische ist das „Rhythmische", während der Begriff der Harmonie ein Verhältnisbegriff für Tonkombinationen ist. Das Rhythmische ist etwas ganz Eigentümliches, es ist die durch *seelisches Erleben* bedingte Ordnung der Zeiteinheiten, die empfundene, nicht gedachte Zeitspanne zwischen zwei oder mehreren Tönen, etwas Psychophysisches.

Der Rhythmus ist eine Art von Vereinheitlichung alles Dualistischen im lebendigen Sinne und wirkt sich aus als Gliederung eines Bewegungsablaufes. Es gibt keinen A-Rhythmus. Dieser wäre die Bewegungslosigkeit des Anorganischen und sogar dieses hat als Anschaulich-Ruhendes den Rhythmus seiner Gestaltung, wenn auch für unsere Einstellung in unbewegter Form, einer Form, die in ihrer Erstarrung das gewesene Leben, die frühere Bewegtheit ahnen läßt: als eine Art ruhender Anschauungsform des Rhythmus. Beziehen wir das Melodische auf den Rhythmus, so erkennen wir, daß alles Melodische auseinanderfiele, wenn der Rhythmus es nicht binden würde, und zwar der Rhythmus, der in der Spannung des Intervalls lebendig wird und nicht in der Art der Betonung. Intervall von „inter-valere" gebildet, ist das, was zwischen zwei Tönen gilt: die Zeitpause zwischen dem Erklingen des einen und der Folge des anderen, fixiert durch das arithmetische Verhältnis der Schwingungszahlen beider Töne. Werden diese Zeitpausen rhythmisch gegliedert, dann tritt erst Melodiebildung ein.

Als Begriff des rein musikalischen Rhythmus haben wir die musikalische Gewichtsverteilung anzusehen. Sie beruht auf der künstlerischen Empfindung und schaltet aus der philosophischen Begriffssphäre aus. Diese musikalische Gewichtsverteilung ist der wichtigste Pfeiler, auf dem die ästhetischen Kategorien des Pathetischen, Humorvollen usw. ruhen. Sie sind die unfaßbaren, lebendigen Ausdrucksformen, die lebendigen Funktionen des Rhythmus und ruhen nur im Seelischen des Künstlers. Allerdings können sie Mittel eines gesuchten Ausdrucks werden, dann aber sind sie Ausdrucksschemen einer schon formal gewordenen musikalischen Kunst. Harmonie ist, wie schon angedeutet wurde, kein Element, sondern drückt, wie ihr Gegenpol, die Disharmonie, die Verschiedenheit der Gleichgewichtsverhältnisse der Tonbeziehungen aus. Konsonanz und Dissonanz gelten daher in diesem Zusammenhang als konventionell traditionelle, klangliche Gestaltungsbeziehungen des Materials.

Die Frage bleibt als philosophische Spekulation offen, ob Häufungen von sogenannten konsonierenden Harmonien in der Folge sich nicht gegenteilig, also disharmonisch auswirken können und umgekehrt dissonierende Disharmonien harmonisch im Sinne der Befriedigung oder Unbefriedigung des Schöpfers an seiner musikalischen Konzeption.

Die Bewegungsformen des Melodischen leiten zum Begriff der Agogik über, die ursprünglich als größerer oder geringerer Lebensfluß einer Melodie sich später vom Melodischen ganz loslöst und sich in der instrumentalen Spielform des „Laufes" oder der „Passagen" auswirkt. Für ihre Gestaltung ist die Spieltechnik der einzelnen Instrumente maßgebend.

Starke Betonung der rhythmischen Werte führt zur Dynamik, die ähnlich wie die Agogik Selbstzweck wird, nicht mehr an den Rhythmus gebunden erscheint, sondern an den Klang, und sich eine eigene Ausdrucksskala

geschaffen hat, der sich später das Harmonische und Melodische einordnet, als Auswirkung verschiedener Druckempfindungen im Sinne der stärkeren Intensivierung oder völligen Abschwächung eines melodischen oder harmonischen Gefühls. Mit dem Kolorit verbunden reicht sie völlig aus, den Inhalt eines Kunstwerkes zu bilden, dessen Absicht darin besteht, diese Ausdruckswerte zu formen.

Es liegt im Wesen der Kulturgestaltung, Verbundenes zu trennen und Getrenntes zu verbinden. Die europäische Musik, die hauptsächlich auf kombinatorischen Fähigkeiten des Geistes beruht, spiegelt die Verbindungsmöglichkeiten aller dieser Elemente wieder, zum Unterschied von der griechischen Musik, die, weniger absolut, immer wieder eine Spiegelung der Feinheit des menschlichen Empfindens angestrebt und aus diesem Grunde den größeren Wert auf das feine, melodisch fast vollkommen ausbalancierte Empfinden gelegt hat.

Neben diesen elementaren Begriffen wurden von Dr. Mersmann noch ferner begrifflich fixiert die Erscheinungsformen des Melodischen als linear, motivisch, thematisch und periodisch. Sehr schöne und brauchbare Begriffsgestaltungen, allerdings nur in entsprechend veränderter Form anwendbar. Die Entstehungsquellen dieser Begriffe sind nämlich zu verschieden, und dieser Verschiedenheit muß man sich bei der Betrachtung klar werden. Linear ist ein fiktiver Begriff aus der Räumlichkeit der Geometrie. Das Lineare ist also ein fiktiver Begriff des Melodischen, als dem rhythmisch gebundenen Nacheinander von Tönen, zum Unterschied von dem Nebeneinander von Tönen, das zweidimensional wirkt, d. h. eine Fläche bildet, wenn die Horizontalbildung des Melodischen sich mit der Vertikalgestaltung verbindet. *Alle Musik wäre demnach zweidimensional, also sphärisch, körperlos, daher geistig und kann nur wirklich werden durch das Erleben der inneren Bewegungsformen.* Das geistig Denkerische kann nur bis zur Fiktion der Fläche vordringen. Die Fiktion des Körperlichen wäre phantastisch.

Das Motivische ist ein Begriff, der aus dem Seelischen herrührt, also eine geistige, nirgends in der Anschauung ruhende Fiktion ist; als wesentlichster Unterschied vom Linearen. Das Lineare ist eine Bewegungsform, eine Reihe von rhythmisierten Empfindungseindrücken, das Motivische eine Ausdrucksform einer rhythmisch herausgeschleuderten Ausdruckskraft. Der musikalische Verlauf kann dann auch so entstehen, daß man das Lineare motivisch gliedert im Sinne des Ausdrucks oder das Motivische dem Linearen als Gegensatz gegenüberstellt.

Das Thematische ist eine höhere Ordnung, die Linearisches wie Motivisches enthalten kann, als Form einer bestimmten Gestaltungsabsicht.

Die Periode ist eine Anreihungsform von Linien, die sie als Formausdruck in Erscheinung treten läßt.

Thema und Periode müssen genauer schon als Formkeime einer größeren Form angesehen werden, in der das Melodische gestaltet erscheint. Wir sagen zusammenfassend, daß das Melodische als Bewegungsform sich linear, als Ausdrucksform motivisch äußert und in seiner Anordnung thematisch oder periodisch gegliedert sein kann. Wir verstehen unter Thema das eventuelle Subordinations- und Koordinations-, vielleicht auch Konfliktsverhältnis der zu einem Thema verbundenen, linearen oder motivischen Elemente und unter Periode nur das Koordinationsverhältnis des Linearen und legen im Gegensatz zu diesem dem Motivischen eine Triebkraft bei, die keimhaft wirkend Gestaltungen zu bilden vermag.

Den Begriff des Themas kann man von der Form loslösen, indem man einen Gedanken im Sinne der Logik darunter versteht, d. h. einen Gedanken, der in einem ganzen Werk dominierend ist und in verschiedenen Abwandelungen immer wiederkehrt. Ebenso könnte die Periode als eine Art von Gedankengliederung angesehen werden, auf dem Prinzip der unveränderten Wiederholung oder Sequenzierung beruhend.

Mit einiger Sicherheit können wir eigentlich nur die Bildung des Linearen verfolgen. Es gestaltet sich zum Flächenhaften und wird durch das Stilgesetz des Kontrapunktes zum Ornament erweitert. Diese Ornamentik erscheint dann als ganzer Formausdruck in der Fuge.

(Schluß folgt.)

Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts

Von Privatdozent Dr. PAUL NETTL (Prag)

Es wurde oft bemerkt, daß es bis tief ins 18. Jahrhundert in Böhmen eine nationale Frage nicht gab, nicht in Politik, am allerwenigsten in der Kunst. An Stelle nationaler Begriffe kannte man nur territoriale. Der Unterschied zwischen deutsch und tschechisch war mehr ein sozialer als ein völkischer im heutigen Sinne. Die Musik in Böhmen und in den anderen Sudetenländern folgt willig und selbstverständlich den Entwickelungsphasen der deutschen, vor allem der österreichischen Musik. Erst aus Werken des 19. Jahrhunderts, da Smetana das musikalische Nationalbewußtsein mit einem Schlage aufrüttelt, kann man in Rhythmik, Melodik und Harmonik slawische Elemente herausschälen, ein Beginnen, das in früherer Zeit auf die größten Schwierigkeiten stößt.

Dies ist ja bei der polnischen Musik wesentlich

anders. Schon das frühe 17. Jahrhundert nimmt den polnischen Tanz gern als gleichberechtigtes Gebilde in die Instrumentalliteratur auf. Demantius (man übersehe bei dieser Gelegenheit nicht, daß er aus Reichenberg in Böhmen stammte und bei Möglichkeit sicherlich gern auch in das Reservoire tschechischer Volksmusik gegriffen hätte), Demantius schreibt schon 1601 solche polnische Tänze, die Sammlung: „Amoenitatum hortulus" kennt Polentänze in großer Zahl, Heinrich Albert, der erste Klassiker des neueren deutschen Liedes, ist in der Nachbildung polnischer Lieder besonders glücklich und die Polonaise ist seit fast zweihundert Jahren nicht aus der Weltliteratur verschwunden.

Telemann gibt freilich zu, daß der polnische oder hannakische Stil — eine begreifliche ethnologische Entgleisung — bei den Musiksachverständigen schlecht geachtet sei, findet es aber doch für nötig, für diesen barbarischen Geschmack eine Lanze zu brechen.

Fließen so die Quellen polnischer Musik auch in der deutschen Literatur reichlich, so ist es mit der Kenntnis böhmischer Tanzmusik in älterer Zeit schlecht bestellt. Die Schlacht am weißen Berg hatte eine Drosselung gerade des nationalen Lebens in Böhmen zur Folge. Die deutschen Komponisten wie Demantius, Hammerschmidt, Biber (auch Kuhnau entstammt einer deutschböhmischen Familie) wandern über die Grenze und die tschechischen Musiker rücken in der sozialen Stufenleiter immer mehr hinab.

Slawische Wendungen in Melodik oder Rhythmik finden sich auch bei Komponisten unzweifelhaft tschechischer Herkunft nicht, wie etwa in den Kirchensonaten und Balletten des mährischen Komponisten Paul Joseph Weiwanovsky, der ein flacher Nachschreiber der Wiener Instrumentalkomponisten um 1670 ist.

Ein großer Teil böhmischer Tanzliteratur muß freilich als verloren gelten. So sind in einem Musikalieninventar [1] des böhmischen Stiftes Ossegg, das Namen von Komponisten und Kompositionen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts enthält, Tänze der verschollenen böhmischen Komponisten Zacharias Jahn, Wentzel, Faber, Geyer, Voita, Finger, Lux, Egger, Poppe, Kohnhäuser, Kalažka, Sartorius, Carolus Plattensis, Strahl, Mischka, Hlinensky, Linert, Porath, Reichenauer und Schuch erwähnt. Von diesen Namen sind 16 deutsch und 4 tschechisch, was immerhin für die Beurteilung des nationalen Verhältnisses in der Musikproduktion von Interesse ist.

Eher findet man in handschriftlich erhaltenen Tänzen des Prager Organisten *P. Augustin Kertzinger* slawische Rhythmen und Wendungen, wobei jedoch hervorgehoben sei, daß gerade Kertzinger kein Tscheche war. (Er wird in einer Breslauer Handschrift als Wiener bezeichnet.) Die Tänze, die er schreibt, sind nicht dem Rahmen der Suite angepaßt, die die Form der höheren Tanzmusik des 17. Jahrhunderts war, sondern schließen sich der uralten Gepflogenheit der Folge von „Tanz und Nachtanz" an, wobei zu bemerken ist, daß der Nachtanz regelmäßig eine melodische Umgießung des Vortanzes im Sinne des alten Variationsprinzips nach Art Scheins und Peurls ist. Es hat sich demnach im Volke und scheinbar besonders in Böhmen jene uralte Gepflogenheit erhalten.
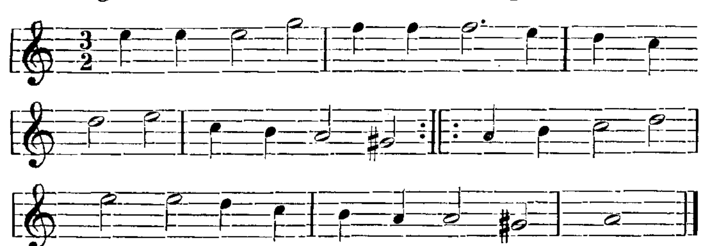
Außer von Kertzinger sind derartige Tänzegruppen auch von Biber erhalten, doch überwiegen in dieser Hinsicht weitaus die Anonymi die Schar der unbekannte Gebrauchmusik fabrizierenden Spielleute, deren Namen der Nachwelt zu übermitteln sie selbst als überflüssig erachteten. Dies ist der Fall in den Kremsierer Faszikeln, zum Teil in dem bekannten von Ecorcheville herausgegebenen Kasseler Tänzemanuskript und in einem Regensburger Handschriftfragment, über welches gelegentlich in anderem Zusammenhang gesprochen werden soll. Hier sei nur so viel darüber gesagt, daß es sich um das Fragment eines Manuskripts handelt, das Gebrauchsmusik zum Inhalt hat, die jedoch, da häufig gerade die Oberstimme fehlt, zum Teil nur schwer zu rekonstruieren ist. Das Vorkommen von Namen wie Wolfgang Ebner, Strauß, Bodenstein sowie eine Übereinstimmung mit dem genannten Kasseler Manuskript (das von Ecorcheville nicht publizierte „Wiennische Ballett" ist hier inklusive der zu Kassel fehlenden Baßstimme vorhanden) deuten auf Wiener Ursprung der ganzen Handschrift hin, deren Entstehung in die Entstehungszeit des Kasseler Manuskripts anzusetzen ist.

Der Gebrauch des alten deutschen Urtanzpaares „Tanz-Nachtanz" scheint sich demnach ganz besonders in Süddeutschland und vor allem in Österreich inklusive seinen böhmischen Ländern erhalten zu haben. Man erinnere sich daran, daß Peurl und Posch, mit die ersten deutschen Vertreter der Variationssuite, Österreicher sind und daß noch der Wiener Johann Heinrich Schmelzer solche Folgen schreibt. Wenn wir in österreichischen Quellen gelegentlich lesen, daß bei Festen, Tanzunterhaltungen, Wirtschaften, Merenden usw. neben wälschen Tänzen auch „deutsche" Tänze getanzt wurden, wie dies etwa von der Hochzeit Ferdinands III. berichtet wird, da neben Gaillarden auch „teutsch" getanzt wurde (nach Rink bevorzugte auch Leopold I. „teutsche Führungen"), so müssen wir uns vorstellen, daß dabei nach der Gebrauchstanzmusik der oben geschilderten Art getanzt wurde. Die Loslösung des „Nachtanzes" (solche „Arien" mit Alpenmelodik schreibt ja Schmelzer) ergibt dann die im 18. Jahrhundert in Mode kommenden Volkstänze, wie Ländler, deutsche
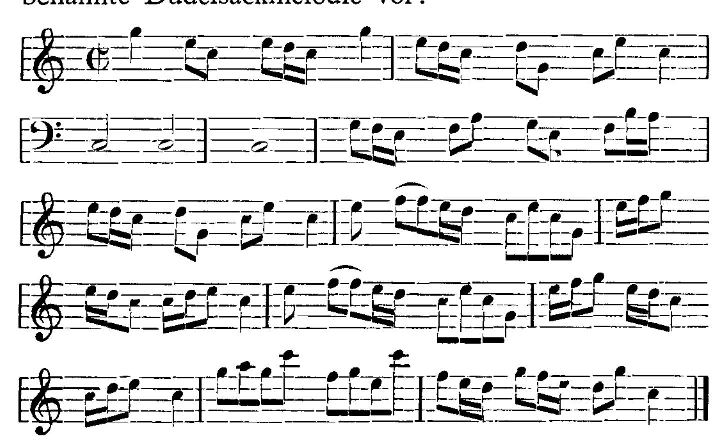
[1] Von mir veröffentlicht in Zeitschrift für Musikwissenschaft IV 6, unter dem Titel: „Weltliche Musik des Stiftes Ossegg im 17. Jahrhundert".

Walzer, aber auch Mazurka und andere slawische Dreischrittänze.

Zurückkommend auf die *Melodik* der alten böhmischen Tänze des 17. Jahrhunderts verweise ich zuerst wieder auf die Kremsierer Faszikel. Da sind vor allem zwei Suiten, deren eine aus Allemande, Villana Hanatica und Gigue besteht. Die Hanatica hat folgende Melodie:
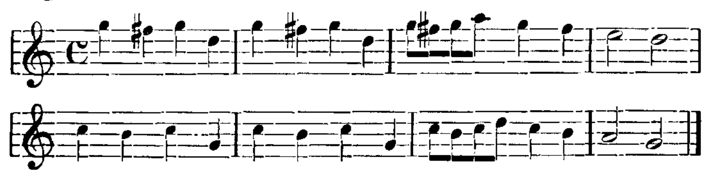


In dem zweiten Suitenfragment, in dem nur zwei Violinstimmen erhalten sind, kommt folgende, „Hanak" benannte Dudelsackmelodie vor:
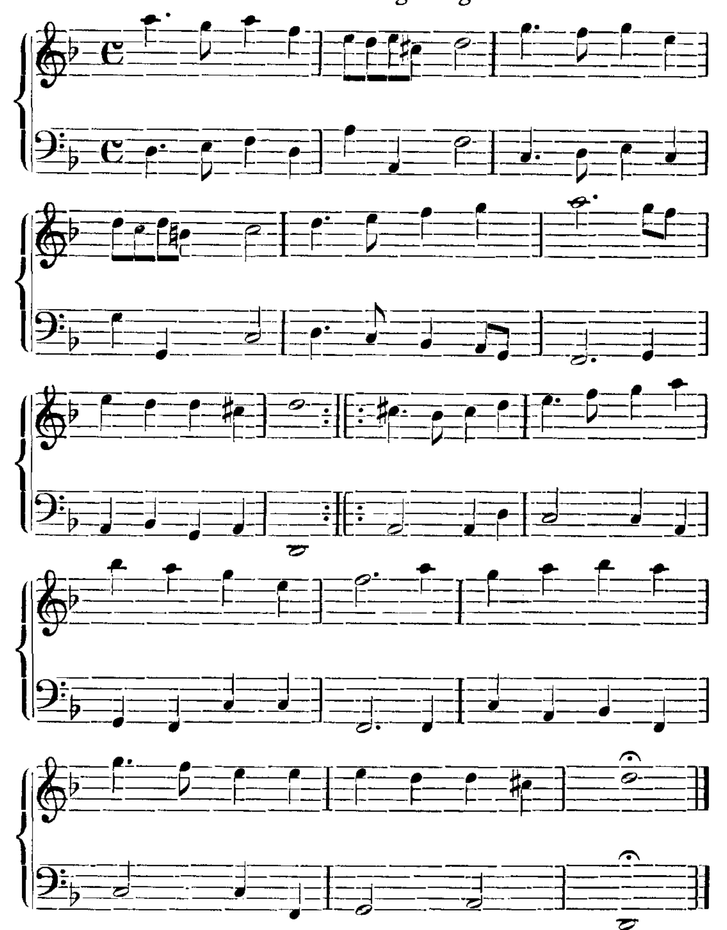


Die Melodie mit der charakteristischen Betonung des schlechten Taktteils, die von zwei Geigen über einem Dudelsackbaß vorgetragen wird, ist eine echte tschechische Bauernmelodie (typische Bauernbesetzung). Hier sei daran erinnert, daß auch Poglietti, der ja, wie Koczirz nachweist, zu Mähren Beziehungen hat, in seiner „Rossignolo" Suite einen „Böhmisch Dudelsack" bringt, wie er denn auch den „Hannaken Ehrentanz" nicht vergißt. Freilich sind beide Stücke nur Variationen über ein deutsches Lied und der Komponist versucht nicht einmal eine rhythmische Assoziation. Solche Hannakentänze werden auch im Khevenhüllerschen Tagebuch aus der Zeit Maria Theresias erwähnt.

Drei böhmische Tänze finden sich weiter in handschriftlichen Tabulaturen des 17. Jahrhunderts. Ein solches Stück in dem Klavierbuch der Jungfrau Clara Regina Im Hoff (Ms. 18491 der Wiener Nationalbibliothek) heißt: „Ein Böhmischer Tantz" und hat folgende ziemlich farblose Melodie:
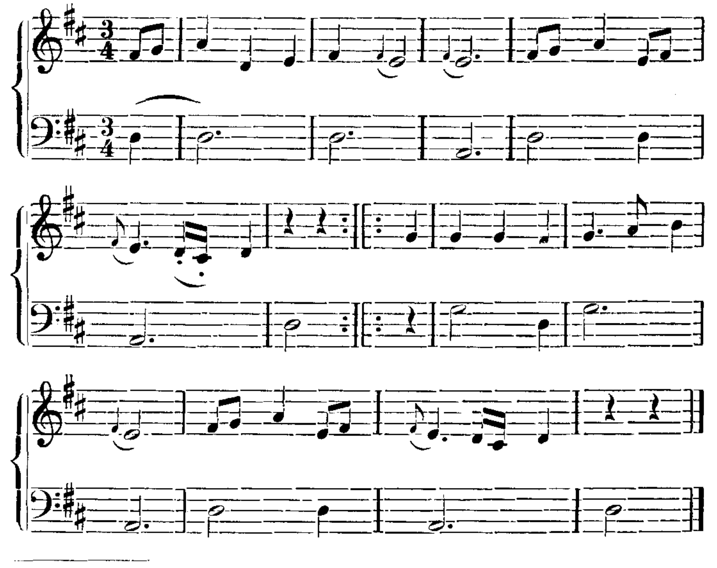


Charakteristischer ist ein „Böhmischer Dantz" aus dem Jahre 1619, der in einer Leipziger Lautentabulatur erscheint (Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs) und der hier nochmals zum Abdruck gelangen soll:



Endlich gebe ich noch ein Stück „Boemica" genannt wieder, das einem handschriftlichen Lautentabulaturenbuch, das sich in meinem Besitz befindet [1], entstammt. Von den bisher wiedergegebenen Tänzen erscheint es mir in bezug auf Melodik am charakteristischsten.

Boemica:



[1] Uebertragung von A. Koczirz.

Max Reger über Orgel, Orgelkomposition und -spiel

Von GUSTAV BECKMANN, kgl. Musikdirektor in Essen, nach Briefen von Reger an diesen

Auf welche Weise ich mit Max Reger bekannt wurde, entzieht sich heute meiner genaueren Kenntnis. Ich vermute durch die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" (Essen), als deren Musikkritiker ich in den Jahren 1893—1907 tätig war. Neben Deutschlands erstem Orgelmeister, Karl Straube, der Regers große Orgelkompositionen auf der herrlichen Sauerschen Orgel in der Willibrordikirche in Wesel am Niederrhein größtenteils zur Uraufführung brachte, darf ich mich wohl rühmen, als *erster* mit der *Feder* in den Rheinlanden auf die Bedeutung unseres verstorbenen Meisters hingewiesen zu haben. So erschienen von mir schon Artikel über ihn in der „Rhein.-Westf. Ztg." 1900, in der „Rhein. Musik- u. Theaterztg." (Köln) 1901 und 1905, und in „Die Musik" (Berlin) 1904/05. Als ich später hier Regers Werke im Konzertsaal vernahm, seine Kantaten mit dem „Essener Bach-Verein", einige größere Orgelwerke selbst in der hiesigen Kreuzeskirche aufführte und ihn gar spielen hörte, da wurde meine Ansicht bestätigt, die schon seit Jahren in meinen Artikeln festgelegt war, daß ich mich einem gottbegnadeten Musiker gegenüber befand. Das war kein krankhaftes Nachempfinden, kein kluges Tüpfeln und ängstliches Ueberlegen, kein ausgefahrenes Geleise in allen musikalischen Künsten: das war der stürmische Lebensstrom einer ernsten, rechten, unbeugsamen, urgermanischen Künstlerseele, die als *Absoluter* im Reiche der Töne sprach und deren Wurzelkraft nicht nur im Urgrund aller Musik — in Joh. Seb. Bach — ruhte, sondern diesen auch als das Alpha und Omega der gesamten Tonkunst staunend und lobpreisend hinstellte! Gerade sein ungeheures, nie dagewesenes *polyphones* Können ist es, das über Wagner und Beethoven hinweg die stolze Brücke zu Bach schlägt. Und wie dessen, so galt auch Regers Schaffen zuerst der *Orgel.* Während er aber als ausübender Künstler alle Welt durch sein geniales Klavierspiel, namentlich Bachscher Präludien und Fugen, entzückte, ist er als *Orgelspieler* wenig oder gar nicht hervorgetreten. „Ich selbst habe seit 1895 leider *nicht* mehr Orgel gespielt, — und o Graus! — hier darf ich es nicht, da man fürchtet, ich könnte die Orgel *ruinieren* (eine Orgel, die schon unter aller Kanone ist!). Nun soll hier eine neue Orgel gebaut werden, aber wenn sie fertig ist, so darf ich doch nicht spielen. Das kommt daher, weil hier niemand eine Ahnung hat, was virtuoses Orgelspiel ist, und wenn da mal ein Sechzehntel gespielt wird, so glauben die Leute, die Orgel wird ruiniert[1]." Reger hat kein Mittel unversucht gelassen, die Orgelspielkunst wieder zu heben und sie in jeder Weise zu fördern. „Wissen Sie, was fehlt? Es fehlt eine Schule des *Pedal*spiels! Wenn Sie mir die verschiedensten technischen Formen etc. etc. da mitteilen wollten, so würde ich Pedaletüden schreiben; Verleger hätten wir schon. Ueberlegen Sie sich mal die Idee! Alle ordentlichen Figuren, Passagen usw. (mit Beispielen aus den verschiedensten Werken): das könnte ein famoses Werk geben. Mit Bezeichnung der Applikatur. Dann die Etüden alle in Trioform; das würde ungemein nützlich sein. Wollen wir zwei so ein Ding machen? Ich bin dabei!"[1] Aus irgend einem Grunde zerschlug sich dann der Plan wieder.

[1] Brief vom 15. 1. 1900 aus Weiden.

Man sieht, unser Meister scheute *keine* Mühe und Arbeit. Arbeit ist der Leitstern seines Lebens gewesen! „Obwohl ich jeden Tag von 8 Uhr vormittags bis abends 6 Uhr mit ½ Stunde Pause zum Mittagessen am Schreibtisch sitze und mir die Arbeit — wie man sagt — aus der Hand geht, so geht es mir doch zu langsam!" schrieb er mir am 2. Februar 1900. Und ein andermal: „Ich bin *wahnsinnig* mit Arbeiten überladen . . . ich darf meine Zeit nicht zu *sehr* überladen, ohne nicht meine Gesundheit auf das *Ernstlichste* zu gefährden."

Wenn Philipp Wolfrum in seiner ergreifenden Gedächtnisrede am Sarge Max Regers sagte: „Gleich Johann Sebastian Bach hat er diese bescheidene Bank wieder zu einem Fürstensitze deutschen Geistes- und Gemütslebens erhoben", so kann ich aus seinen *Briefen* an mich den Nachweis führen, daß sein Streben und Sinnen, wie schon angedeutet, von *früh an* darauf gerichtet war. „Das Orgelspiel muß erst mal wieder zu einer echten Kunst erhoben werden; es lag darnieder. Sie begrüße ich als einen Pionier auf diesem Wege freudigst. Ist denn ganz und gar vergessen worden, daß die Orgel nicht nur *Kirchen*instrument ist, sondern auch *Konzertinstrument ersten Ranges*! Doch regt sich jetzt — Gott sei Dank! — schon mehr und mehr überall wieder die alte herrliche Orgelkunst[2]!" Und an einer anderen Stelle in dem schon vorhin genannten Briefe schreibt er: „Daß Sie meine Orgelwerke hochschätzen, freut mich ganz außerordentlich; es ist eine schwere Sache mit neuen Orgelkompositionen, die dazu noch so schwer sind, etwas zu erreichen. Es ist daher um so freudiger zu begrüßen, wenn wir noch solche ausgezeichneten Orgelvirtuosen wie Sie besitzen. *Was ich tun kann, durch meine Orgelwerke dazu beizutragen, die Orgel mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken, geschieht stets mit größter Freude*! Vor *allem* muß dem deutschen Publikum und leider auch vielen Organisten erst wieder *klar* gemacht werden, daß das Heil unserer Orgelmusik nicht

[1] Brief vom 15. 1. 1900 aus Weiden.
[2] Weiden, 10. 6. 1900.

in ausländischen (französischen und englischen) Erzeugnissen erwartet werden darf, sondern nur aus *deutschen* Organistenkreisen. Ich bin extremer Fortschrittsmann; nie kann mir eine Sache zu toll sein — aber nie und nimmer kann ich das Heil unserer Orgelmusik in der Art finden, wie die Franzosen und Engländer die Orgel behandeln. Nur eine aus Bach hervorgewachsene Kompositionstechnik kann uns den *wahren* Fortschritt bringen. Ich glaube, daß Sie darin auch meiner Ansicht sind!"[1] Daß der Verbreitung seiner Orgelwerke Schwierigkeiten aller Art im Wege standen, wußte der Komponist selbst. „Glauben Sie, es ist angenehm, fortwährend erfahren zu müssen, daß man lediglich aus *Bequemlichkeit* mißverstanden wird! O, ich könnte Ihnen da Beispiele erzählen, die grandios sind. Da heißt es mit schwerem Herzen Kopf oben behalten, wenn man sieht, daß alles fehlschlägt!" Als im Juni 1900 auf dem ersten bayerischen Musikfest in Nürnberg ein bekannter, jetzt verstorbener Musikprofessor aufgefordert wurde, ein Orgelwerk von Reger zu spielen, soll dieser nach den Worten unseres Meisters erklärt haben: „Es wäre der *Wert* der Regerschen Orgelwerke *nicht* derart, daß es sich rentierte, dieselben zu studieren." ... „Mit einem *flüchtigen* Durchsehen", schreibt Reger weiter, „wird man bei meinen Sachen nie Glück haben! Meine Musik verzichtet auf jeden sogenannten billigen Effekt — ich gehe jeder nur im geringsten banalen Wendung mit *Bewußtsein* aus dem Wege. Meine Orgelsachen sind schwer; es gehört ein über Technik souverän herrschender geistvoller Spieler dazu. Man macht mir so oft den Vorwurf, daß die Sachen *so schwer* sind, daß ich *absichtlich* so schwer schriebe; gegen diesen letzten Vorwurf habe ich nur die eine Antwort, daß keine Note zu viel darin steht. Ich bin ein extremer Fortschrittsmann; unsere moderne Orgel ist so, daß man auch etwas dafür schreiben kann. Was hat Bach von seinen nach *unseren Begriffen* doch unvollkommenen Orgeln verlangt! Und wir, die wir diese wunderbaren neuen Instrumente haben, wir sollten stehen bleiben!"[2] „Man hat heutzutage als Komponist ernster Richtung, wenn man nicht ins Wagner-Horn bläst, mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen; ich versichere Sie, die Herren *Verleger* sind bedeutend coulanter, wie die Herren Musiker."[3]

Aber trotz alledem waren es gerade wieder deutsche Orgelmeister, die seinen Namen bekannt machten und seinen Ruhm verkündeten. Sie *allein* haben ihn anfangs aus dem Dunkel des Unbekanntseins an das helle Licht der Berühmtheit gezogen. Niemand wußte das besser als Reger selbst. „Warum haben bisher meine *Orgelwerke* gerade von allen meinen Sachen am meisten Beifall gefunden — nun, weil der *Organist* durch sein Instrument schon und durch vieles Bach-Spielen eine musikalisch *höhere* Bildung hat, als der Sänger und Klaviervirtuos!"[1] Als ich dem Meister damals riet, seine bis dahin erschienenen Orgelsachen einmal an Prof. Robert Radecke in Berlin mit der Bitte um Einführung zu senden, schrieb er mir: „Soeben habe ich an Herrn Professor Radecke geschrieben, daß er op. 30 und 33 von Aibl zugesandt erhält und ihn gebeten, die Werke, wenn sie seinen Beifall finden, als Unterrichtsmaterial einzuführen. — Ich weiß im voraus, daß es *umsonst* ist! Ja, ich sage Ihnen sogar, daß in diesen Staatsanstalten ein *eisiger*, *konservativer* Wind weht, wo man meine Orgelsachen am liebsten dahin wünscht, wo der Pfeffer wächst!" Radecke, der als erster preußischer Hofkapellmeister in Berlin Wagners „Tristan" in der Hofoper zu Gehör brachte und einem Richard Strauß damals die Wege ebnete, konnnte man sicherlich nicht als stagnierenden Musiker ansprechen. Wenn er trotzdem die Orgelwerke zu diesem Zweck ablehnte, wie mir Reger später mitteilte, so wird das vielleicht vom musikpädagogischen Standpunkt geschehen sein. Denn die Orgeltechnik der Studierenden stand damals noch nicht auf der hohen Stufe wie heute. Reger konnte in der Kompositionstechnik seiner Schöpfungen entschieden weiter gehen als Bach und darin die schonungslose Ausnutzung der modernen Orgel anstreben. Was Richard Strauß das Orchester ist, ist ihm die Orgel. *Er ist der Strauß der Orgel*! Auf die Orgelwerke selbst einzugehen, verbietet mir der Raum. Nur seinem schwierigsten und gewaltigsten, der „Symphonischen Fantasie und Fuge", op. 57 (Gustav Beckmann gewidmet) sei deshalb Erwähnung getan, als über die Veranlassung des Werkes noch vielfach Unklarheit herrscht. Am 18. August 1904 schrieb Reger von Berg am Starnberger See an mich: „Opus 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno'! Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sagen; op. 57 ist wohl das schwierigste meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir widerstrebt, ‚Programme' zu meinen Sachen zu liefern!"

Wie ein stürmender Bergquell aus der Felsenbrust hervorbricht, so quoll unaufhörlich der Strom der Musik aus seinem unerschöpflichen Innern, seine nimmermüde Feder stets von neuem in deren aufopfernden Dienst zwingend. Wie mit der Eile, mit der er nach verhältnismäßig kurzem Kampfe in raschem Fluge zu den lichten Sonnenhöhen des Ruhmes emporgeschnellt war, floh auch das Leben aus der harmonienreichen Welt, die sich allmählich inmitten des dissonierenden Erdgetriebes in dieser Künstlerbrust so stolz und noch so vielverheißend aufgebaut hatte!

[1] Weiden, 15. 1. 1900.
[2] Weiden, 31. 1. 1900.
[3] Weiden, 10. 1. 1900.

[1] Weiden, 15. 1. 1900.

Gustav Mahler in seinen Briefen / Von Karl Holl

Die Dokumente von *Mahlers* Dasein und Wirken haben in letzter Zeit durch zwei Veröffentlichungen der Frau Alma Maria Mahler wichtige Bereicherung erfahren: einmal durch die Faksimile-Ausgabe der X. Symphonie im Verlage Paul Zsolnay (Wien) und dann durch die an gleicher Stelle herausgegebene Auswahl von Mahlers Briefen. Ueber diesen Briefband sollen die folgenden Ausführungen unterrichten und damit die Lektüre nicht etwa überflüssig machen, sondern erst recht anregen.

Des Meisters Witwe hat ihre Briefsammlung in die vier historisch geschlossenen Abschnitte gesondert: „Jugend" (1879—1888), „Wanderungen" (1889—1897), „Wien" (1897—1907) und „Amerika" (1907—1911). Innerhalb dieser Abschnitte sind die Briefe, wiederum chronologisch, nach Adressaten geordnet, damit für jede Epoche das Bild jeder Verbundenheit Mahlers deutlich werde. Der Leser erlebt so die ganze Entwicklung Mahlers von dessen 19. Lebensjahr bis an sein Ende. Erlebt sie in Form einer absichtslosen, also möglichst objektiven Selbstbiographie; in einer Darstellung, die sozusagen vom Leben selbst bewirkt ward und doch in der einmaligen Subjektivität des Schreibers gründet, dabei durch das innere Format dieser Persönlichkeit ins Gemeinmenschliche reicht. Die Wirkung ist ähnlich wie beim teilnahmsvollen Aufnehmen eines bedeutenden Kunstwerkes. Wir sind „erfüllt", wir sind „überzeugt", wir „glauben". Hier etwa an den Musikschöpfer Mahler? Dies auf Grund solcher Dokumente *allein* noch nicht. Aber doch an den schöpferischen Menschen Mahler, an den Künstler Mahler schlechthin. Wir verspüren die gesetzmäßige Einheit und Hoheit dieses Künstlermenschen. *Daß* er Mensch bleibt, auch im alltäglichen Sinne, daß er sich den natürlichen Bindungen an Heimat, Blut, Stamm, Sitte nicht entzieht, das bringt ihn uns besonders nahe. Keine Genie-Allüre, keine Geistreichelei könnte diesen menschlichen Urklang ersetzen. Und selbst da, wo menschliche Kleinheit sich einmal in eine Aeußerung Mahlers einschleicht, wo ein Kompromiß in eigener Sache durchschimmert, bleibt der Briefschreiber noch liebens- und achtenswert. Denn er steht auch nicht an, die Gebote der Lebensklugheit zu zerbrechen, wenn ihm aus ihrer Befolgung ein Gewissenskonflikt droht. Selbstverständlich kommt das Menschliche auch in der individualen Stilform, in Redefiguren, im Rhythmus des Satzbaus und in gewissen Spontaneitäten der Wortwahl zum Ausdruck. Dies ist die eine Würze des rein geistigen Anblicks dieser Briefe. Die andere besteht in der Hineinziehung der Adressaten und ihrer Welt in den *Inhalt*, sowie deren unbewußtes, mittelbares Mitschaffen am *Stil* der Briefe. Letzteres Moment ist für Mahlers Art ungemein bezeichnend. Fast nie spricht Mahler nur *von* sich oder nur *für* sich, wie so oft gerade ungewöhnliche, aber eben doch enge Naturen. Sondern fast immer schreibt er wirklich *an* den anderen; den Blick auf den anderen gerichtet, mit dem festen Willen, sich dem anderen verständlich zu machen, ihm in jeder Beziehung entgegenzukommen und gerecht zu werden.



Gustav Mahler

Die beschränkte Breite der Sammlung wird durch die begrenzte Zahl der Adressaten angegeben. Denn als solche sind vor allem die Freunde Gustav Mahlers berücksichtigt, genauer diejenigen, die sich zu seiner Person und seinem Werk zustimmend und fördernd verhalten haben. Daß die Gattin darunter fehlt, ist ohne weiteres verständlich. Die Höhe der Sammlung wird durch die stattliche Briefzahl (420) bewirkt. Ihre Tiefe durch den Gedanken- und Gefühlsgehalt bestimmt. Aus ihr wächst uns in eigengesetzlicher Gestalt die Gesamttatsache Gustav Mahler entgegen in ihren an sich untrennbaren, dennoch aber psychologisch unterscheidbaren Erscheinungsformen als Mensch, als Freund und als Künstler.

Mahler, der Mensch, spricht zum Leser am deutlichsten und ausführlichsten als neunzehnjähriger Jüngling und als etwa fünfzigjähriger Meister. Der junge Künstler vermietet sich im Sommer um des Brotes willen an eine Familie, die auf einer Pußta Ungarns lebt. Die Enge seiner persönlichen Lage steht in schroffem Gegensatz zur Weite der ihn umgebenden Natur. Und in seinem Herzen wechselt „freudigste Lebenskraft" mit „verzehrendster Todessehnsucht". Er beichtet seinem Freund *Josef Steiner* in einer Sprache, deren Exaltiertheit seinem Lebensalter entspricht und außerdem die unverkennbare Frucht romantischer Lektüre darstellt. Seine „wild erregte" Stimmung, die auch den Selbstmord anklingen läßt, kann sich in *einem* Schreibtage gar nicht erschöpfen; er fährt nächsten Tages fort, um dem Freunde zu sagen, daß ihm der „Zweifel auf allen Wegen" folge. Schmerzlich-holde Erinnerungen tauchen auf in Gestalt eines früh verstorbenen Bruders und einer ersten Mädchenliebe. Trost aber bringt nur die Natur. Es ist eine rechte gefühls- und tränenselige Jean Paul-Stimmung, die den Einsamen, der „weder Menschen noch Bücher" hat, beherrscht. Sie setzt sich mit langsamer Dämpfung und Objektivierung auch durch die Lebensjahre zwischen 20 und 30 fort, in denen sich Mahlers äußere Lage schon ziemlich besserte. Und das Schicksal tut ein übriges, solche Stimmung zu bestätigen. Ein Freund wird wahnsinnig, eine Freundin bringt sich um. Mahler wird, wie er an Dr. *Emil Freund* schreibt, „vollkommener Vegetarianer" und verspricht sich davon eine „Regeneration des Menschengeschlechtes". Seit 1880 lernt er aus kleinen Anfängen den Bühnenbetrieb kennen, den er später einmal dem Komponisten *Friedrich Gernsheim* gegenüber als „entsetzliche Tretmühle" kennzeichnet. Bei Besuchen in der Heimat erschüttert ihn das Los der unheilbar kranken Eltern „mit ihren drei eisernen Ringen um ihre Brust und ihren armen, gequälten Herzen". Er ist voll zarter Sorge um sie und kann doch nicht entscheidend helfen. In Kassel, wohin er von Olmütz aus engagiert wurde, läßt er sich willig

wieder „Kette an Kette anschmieden“. Ein Liebeserlebnis endet mit Trennung, bringt aber als Frucht die „Lieder eines fahrenden Gesellen“. Aeußere Erfolge können sein Lebensgefühl jedoch noch nicht positiver wenden. Einsam ist und bleibt Mahler noch oft in Leipzig, Prag, Budapest und Hamburg, wie die Briefe an Freund und an Dr. *Friedrich Löhr* bezeugen. Doch es wachsen ihm in jenen achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit dem künstlerischen Aufstieg endlich auch menschlich die Flügel. Schon in Budapest, wo er als Operndirektor „ein gänzlich nach außen gerichtetes Dasein führt“, scheint er, trotz drückender und rührender Bemühung für die Existenz unversorgter Geschwister, neuen Lebensmut geschöpft zu haben. In Hamburg aber gelangt er mit der Zeit zu „einer Art Fatalismus“, der ihn „das eigene Leben, wie es sich auch wendet, mit einem gewissen „Interesse“ betrachten und genießen lehrt“. Er „frißt“ Bücher, die sich als standhafte Freunde erweisen. Und als Ende der neunziger Jahre die Verhandlungen mit Wien kommen, schreibt er an Löhr: „Ich . . werde den Stier bei den Hörnern packen . . . ich tue recht und scheue niemand. Und wenn ich den Herren nicht recht bin, so sollen sie mir den Buckel hinaufkraxeln. Gesindel! Freund und Feind!“ Mahler, der Kämpfer, steht vor uns; in voller Rüstung. Welch einen Kampf er dann im folgenden Jahrzehnt in Wien gekämpft hat, ist hinreichend bekannt. Es ging nicht nur um Kunst gegen Trägheit und Borniertheit, es ging auch um das menschlich Hohe gegen das Gemeine, um die Idee gegen die Materie. Der tragische Held mußte siegreich unterliegen. Seine Märtyrerkrone strahlt in diesem Briefband nirgends so hell wie in dem Abschiedsschreiben, das er nach seinem Rücktritt (1907) „an die geehrten Mitglieder der Hofoper“ gerichtet hat. Es ist nicht nur ein kunsthistorisches, es ist auch ein menschliches Dokument ersten Ranges.

Der Kampf mit den Menschen ist damit beendet; der Kampf um Leben und Schaffen aber geht weiter. Mahler wurde in New York als Künstler zum verherrlichten Souverän. Er wurde seines Lebens wieder froh; besonders wenn er in den Sommerferien im österreichischen Gebirge seinem eigenen Schaffen nachhing. Bald aber klingt in die endlich gewonnene Freiheit das dumpfe Pochen des Todes, der in Gestalt einer zunehmenden Herzkrankheit naht, die auch den für Mahlers Regeneration und Inspiration unerläßlichen Zusammenhang mit der Natur antastet. Das führt zu einer furchtbaren inneren Krise, die sich in den Briefen aus Toblach an *Bruno Walter* erschütternd entlädt und ihn zwingt, „am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen zu lernen“.

Dabei ist Mahler anfangs 1909 „lebenslustiger als je“ und „findet die Gewohnheit“ des Daseins süßer als je. Aber nicht aus letztlich aufbegehrendem Egoismus, sondern aus letzten Erfahrungen über das Hineinspielen der ewigen Dinge ins Zeitlich-Menschliche. Die eigene Person erscheint Mahler damals „jeden Tag unwichtiger“ und er fühlt, „wie unsinnig es ist, . . . sich selbst und dem Höheren über sich selbst auch nur eine Stunde untreu zu sein . . .“ Und wenn auch die Unheimlichkeit der unsichtbaren Macht ihn manchmal überfällt, wenn ihm an den Aeußerungsformen des eigenen Schaffens das „Konfliktleben des Künstlers“, der ewige Gegensatz seiner Traumwelt zur Wirklichkeit, immer wieder die Seele aufwühlt, so tönt doch durch alle Zweifel hindurch auch die Stimme der Liebe. Tönt wirklich in der Musik: „Wenn ich Musik höre, höre ich ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind“. Damals wurde auch die briefliche Aeußerung wieder breiter, das Bedürfnis nach Aussprache fühlbarer, besonders gegenüber den wenigen, die Mahler Freund nannte und mit Innigkeit am Busen hielt.

Als Denkmal der *Freundschaft* überhaupt ist die Sammlung besonders ergiebig. Durch die zahlreichen Briefe an Dr. Löhr und dessen Frau, an Rechtsanwalt Dr. Freund, Bruno Walter und Dr. Arnold Berliner. Allen gemein ist der herzliche Ton, die Unmittelbarkeit, die schon erwähnte Liebe zum Nächsten. Mahler hat immer wieder das Verlangen, die Freunde bei sich zu sehen. Er sorgt für sie nach Kräften mit Rat und Tat und — mit Geld. Ein beredtes Zeugnis für seine geistige Teilnahme sind die Briefe an Dr. *Siegfried Lipiner*, dessen tiefgründigen dramatischen Dichtungen Mahler als verwandt empfindender Musiker „den vollen Widerhall aus dem Herzen des Empfangenden entgegenbringt“, den jeder Schaffende, wie Mahler wohl weiß, so nötig braucht. Aehnlich steht der Musiker zu *Alfred Roller*, dem Maler und Bühnenbildner, dem er am Abend gemeinsamer Kunsttat vor Ergriffenheit nichts sagen kann, hinterher aber seine Gefühle mit rücksichtsloser Wärme und Offenheit ausdrückt. An Walter, den er als Musiker schon früh erkannte und als Menschen liebte, gibt Mahler mehr als ein Monatseinkommen aus der Hamburger Gage, damit Walter sein Militärdienstjahr abdienen kann. Und wem mit Geld nicht zu helfen ist, den zieht Mahler aus der Bedrängnis in seine Nähe und sucht ihn mit Humor oder leichter Ironie wieder auf die Beine zu stellen. Tritt aber ein Mißverständnis zwischen ihn und die Freunde, so trägt Mahler nicht nach, ist vielmehr bei nächster Verständigungsgelegenheit wieder „ganz der Alte“. „Herzlichst und treulichst“, wie er sich einmal unterzeichnet, so steht er zu allen, die ihm näher kamen; darunter auch zu Berufsgenossen, wie dem Leipziger Theaterdirektor *Staegemann* und der Sängerin *Anna Bahr-Mildenburg* sowie zu den Schwiegereltern.

Und Mahler, der Künstler? Man sieht ihn als Nachschaffenden von unten aufsteigen. Der Dreiundzwanzigjährige fühlt sich in der Olmützer „Tretmühle“ beschmutzt. Intrigiert die Werke von Wagner und Mozart aus dem Spielplan hinaus, um sie vor Verschandelung zu bewahren. In Kassel macht er als Leiter eines Musikfestes Aufsehen. *Ernst v. Schuch* bemerkt ihn. Mahler geht aber nicht nach Dresden, sondern nach Prag, wo er Smetana, Glinka, Dvorak mit Begeisterung in sich aufnimmt. In Leipzig tritt er mit dem schon gefeierten *Nikisch* in Konkurrenz, allmählich sogar in menschlichen Kontakt. Budapest bietet eine weitere Stufe diesmal ungehinderten Aufstiegs. Mahler betont als Direktor der Kgl. ungarischen Oper die Autorität; er fordert strengste Pflichterfüllung, von anderen wie von sich selbst. *Brahms* wird ihm nach einer „Don Juan“-Aufführung geneigt. *Bülow* zeichnet den bald darauf nach Hamburg Berufenen dort in auffälliger Weise aus. Mahler trägt seinen Kapellmeisterruhm bis London und Moskau. Und nachdem lange Zeit sein Judentum, wie er sagt: „den Stein gebildet, über den die Kontrahenten gestolpert sind“, tritt von den Großbühnen endlich doch Wien an ihn heran, wo er jene Aera schuf, die längst ein Stück ruhmvollster Theatergeschichte ausmacht und ihm zum Briefschreiben kaum noch Zeit gelassen hat. Als eine Perle aus dem Handschreiben jener Wiener Jahre leuchtet ein Dankbrief, den der Hofoperndirektor seinem Klarinettisten Bartholomey schrieb, als er zufällig hörte, daß dieser „Untergebene“ trotz Krankheit und Tod eines Kindes eine wichtige Probe mitgemacht hatte. Hier fallen alle Hüllen; hier spricht der Künstler zum Künstler, der Mensch zum Menschen.

Auch von „Vorgesetzten“ wird in diesen Briefen gesprochen, aber nur scherzhaft-ironisch. Denn Mahler pflegte so die Vertreter der Tageskritik zu nennen, von denen er in der Hamburger Zeit noch eine sehr geringe Meinung hatte. Später hat Mahler mit der Kritik offenbar bessere Erfahrungen gemacht. Die Briefe an *Oskar Eichberg*, *Oskar Bie*, an *Max Marschalk* und *Arthur Seidl* vor allem zeigen, wie tief er sich diesen kritischen Wortführern verbunden fühlte. Ihre Nennung als Mittler führt uns aber über den Namen des künstlerischen Mahler-Apostels *Willem Mengelberg* vom nachschaffenden zum selbstschöpferischen Musiker Mahler.

Wer etwa erwartet, daß diese Briefauswahl auch über den Komponisten Mahler viel Ungewöhnliches und Unbekanntes aussage, der wird nur teilweise auf seine Rechnung kommen. Wenn Mahler Noten schrieb, hatte er keine Muße, Buchstaben zu schreiben. Und dies am wenigsten in der zweiten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn, in der er notgedrungen zum „Sommer-Komponisten“ geworden war. Am Beginn seines Schaffens läßt er sich noch ausführlicher darüber vernehmen. Ueber die Entstehung der ersten Symphonie, die aus ihm „hinausfuhr wie ein Bergstrom“, und über die Aufführung des Werkes auf dem Weimarer Tonkünstlerfest 1894, wo „die Meinungen auf offenen Straßen und in Salons in ergötzlicher Weise aufeinander platzten“. Auch über die Entstehung der „Zweiten“ und über Gehalt und Stil der „Dritten“ erfährt man Wichtiges und Aufhellendes, namentlich bezüglich der programmatischen Ausdeutung, die Mahler aber in späteren Jahren als abwegig vollkommen verwirft. In diesem Punkte sind die Briefe an Marschalk, Dr. Seidl und den späteren Mahler-Biographen Dr. *Richard Specht* besonders lesenswert. Stolze Worte werden vom Autor selbst im Nachrausche der Geburt dieser Werke über ihren Wert gesprochen. Doch schwerer wiegen für die Erkenntnis des Komponisten dessen allgemeine Angaben über die Grundlagen und Bedingungen seines Werkes. Mahler erklärt hier, daß er sich nie vornahm, etwas zu machen. Er beschreibt, wie er als „Feiertags“-Komponist nur wenige Kompositionen zeitigen kann, wie aber dafür auch jeweils sein Innenleben sich in dieser *einen* Schöpfung konzentriert, und wie er „nicht anders kann, als sich in *jedem* neuen Wreke *ganz* und *gar* geben“. Er beleuchtet sein Verhältnis zum „Wunderhorn“ und zur Natur. Als er im Sommer 1901 seine „Fünfte“ in Maierning unvollendet beiseite legen und ihre Weiterführung auf den nächsten Urlaub verschieben mußte, schrieb er an eine Freundin: „Welch ein Glück . . . für die Mütter, daß sie nicht gezwungen werden können, ihre Geburtswehen zu unterbrechen — und vielleicht auch für die Kinder“. Reines Schöpferglück aber ruft im Herbst 1908 dem Freunde Bruno Walter zu: „Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe.“ Mahler hatte damals das „Lied von der Erde“ niedergeschrieben. Von seinen übrigen Symphonien ist meist nur andeutend die Rede; auch von der „Achten“, deren Aufmachung als „Symphonie der Tausend“ durch den Agenten Guttmann er zwar nicht verhindern kann, aber als fatale „Barnum und Bailay-Aufführung“ brandmarkt. Mahler hatte im Laufe der Jahrzehnte gelernt, mit Konzertdirektoren umzugehen. Er wußte sich auch den Verlegern gegenüber zu wahren. Doch als für ihn die Zeit seines vollen Künstlerruhmes gekommen war, war die seines Lebens abgelaufen.

Auch uns schließt sich das Bild seines Seins und Wirkens, soweit es sich aus diesem Briefbande in neuer, origineller Belichtung darbietet. Möglich, ja wahrscheinlich, daß diese Auswahl noch wesentlicher Ergänzung bedarf, um das unfreiwillige literarische Selbstporträt ganz zu enthüllen. Sie wirkt aber auch jetzt schon als ein einheitliches und fruchtbares Ganzes, als ein Buch des Lebens, das zugleich ein Lebensbuch heißen darf.

Im Vorwort erzählt Frau Mahler u. a., wie der kleine Gustav einmal von seinem Vater mit in den Wald genommen wurde; wie der Vater dann wegen eines Versäumnisses noch einmal nach Hause zurückkehrte, den Jungen im Walde warten ließ und ihn dann über allerhand Geschäften vergaß. Erst in der Dämmerung erinnerte sich der Vater des Knaben, eilt in den Wald und findet den Kleinen noch immer ohne Angst und Scheu träumerisch auf dem Baumstrunk wartend, auf den er ihn Stunden zuvor niedergesetzt hatte. Dies einfache Lebensbildchen weitet sich dem, der Mahler näher kennt, zum vielsagenden und ergreifenden Symbol für die ganze leibliche und geistige Existenz des Meisters, der diese Briefe schrieb und für den sie nun zeugen.

Zur Aufführung der III. Leonoren-Ouvertüre

Von RUDOLF HARTMANN (Altenburg)

Die Wertbedeutung eines einzelnen Gliedes innerhalb der Summe der anderen Erscheinungsformen, die sich mit ihm zur Totalität eines Kunstwerkes verschmelzen, ist abhängig von seiner Stellung, die es im Erscheinungskreise der andern Kristallisationsformen kunstschöpferischen Gestaltungswillens einnimmt. Denn die Teileinheit erscheint im Rahmen eines Kunstwerkes immer vor einen Hintergrund gerückt, der die ihr eigentümlichen, absoluten Werte in gleichzeitiger Bewußtmachung seiner eigenen in relative umschalten läßt. Ein Werturteil über das Wesenselement eines Ganzen ist darum in erster Linie immer mehr das Ergebnis vorwiegend relativ gerichteten Abwägens und Angleichens und kann bei einer kritischen Durchleuchtung des Gesamtkunstwerkes unter dem bezeichneten Gesichtswinkel eine durchaus berechtigte Ablehnung auslösen, kann ein beklagenswertes Minus erkennbar machen, trotzdem sich dasselbe vielleicht, wenn es aus der Bindung einer es mit umspannenden Gemeinsamkeit gehoben und zum Ding an sich isoliert wurde, als ein unzweifelhaftes Plus ausweist.

Bedauerlicherweise wird man durch einen nahezu unausrottbar scheinenden Mißbrauch gezwungen, selbst einem Meisterwerk wie Beethovens großer Leonoren-Ouvertüre gegenüber eine derart gerichtete Betrachtung anstellen zu müssen. Es erübrigt sich fast, erst noch einmal besonders zu betonen, daß es angesichts der Ewigkeitswerte dieser Meisterschöpfung nur eine verlorene Liebesmüh bedeuten kann, wollte man versuchen, dieses von reinster Schönheit durchglühte, von flammender Offenbarungskraft durchpulste Denkmal des Klassizismus durch die neben ihm völlig unzureichende Darstellungskraft des Schriftwortes bis in seine ureigensten Wesenheiten erschöpfend zu beantworten.

Ganz anders jedoch müssen wir der Leonoren-Ouvertüre gegenüberstehen, wenn wir sie als eine Teileinheit dem Organismus der Oper „Fidelio“ eingegliedert finden. Durch diesen Brauch, der im Jahre 1841 zum ersten Male durch Otto Nicolai an der Hofoper zu Wien zur Tat gemacht wurde, muß sich unsere Wertung stark zu ungunsten der eigenwillig übernommenen Ouvertüre verschieben, die durch den letzten Willen ihres Schöpfers, dem man sich in aktiver Pietät doch dienstbar machen sollte, bei der endgültigen Formgebung der Oper „Fidelio“ dem Gefüge dieses Kunstwerkes entlöst und durch die Fidelio-Ouvertüre in E dur ersetzt wurde.

Es mag in einzelnen Fällen zugegeben werden, daß man sich vielleicht tatsächlich von dem Gefühl eines wirklichen Idealismus und einer bis in die Funktionen des Willens hinüberdrängenden Begeisterung für diese unvergleichliche Tondichtung leiten läßt, sie auch im Operntheater zu lebendigem Dasein zu erwecken. Mindestens ebensooft wird es aber lediglich der kalte Egoismus des Kapellmeisters sein, der dieses überaus dankbare Orchesterstück nur um seiner lieben eigenen Person willen an einer Stelle seine Auferstehung feiern läßt, wo es an seiner Schönheit notgedrungen durch die Hemmungen einbüßen muß, die aus seiner unberechtigten, nachträglich erzwungenen Stellung resultieren müssen.

Die Verschmelzung der großen Leonoren-Ouvertüre mit der Oper „Fidelio“ darf niemals eine Frage rein musikalischer Wertung sein, sondern wäre nur in einer rein dramaturgischen Erwägung zu begründen. Daß aber die dichterische Idee der Oper in ihrer sinnenfälligen, körperhaften Auslösung die Leonoren-Ouvertüre an keiner Stelle ihrer dramatischen Verlaufslinie als zwingende Notwendigkeit wirklich fordert, beweist sich schon aufs schlagendste durch die Verwirrung in der praktischen Beantwortung der Frage, wo die Leonoren-Ouvertüre am besten in den Verlauf der Handlung einzugliedern sei.

Für die Beantwortung dieser offenen Frage stehen uns, wenn wir von dem ganz lächerlichen Versuche absehen, der die Ouvertüre nach dem Schluß des letzten Aktes zur Darbietung brachte, drei Möglichkeiten offen.

Nicolai glaubte die beste Lösung damit gefunden zu haben, daß er die Leonoren-Ouvertüre dem Beginn des zweiten Aktes voranstellte. Wenngleich es auch als ein recht sonderbares Beginnen anmuten mag, den letzten Akt ebenso wie bereits den ersten durch eine besondere Ouvertüre einzuleiten, so ist aber der bezeichnete Weg wenigstens noch immer derart, daß er zum mindesten der Ouvertüre an sich nichts von ihrem Werte nimmt und ihre rechte Bewußtmachung noch garantiert, falls die grundbedingenden Voraussetzungen erfüllt sind, die sie in jedem Falle ihrer Verlebendigung aus sich heraus erhebt. Denn schließlich ist mit dem Schluß des ersten Aktes die dramatische Verlaufslinie sowieso unterbrochen und damit die Einstellung des Zuschauers dem Drama gegenüber etwas gelockert worden. Weiterhin ist durch die Ernüchterung, die mit der durch tosenden Beifall eingeleiteten Pause eintreten muß, die während des ersten Aktes gewonnene, an den Stoff gebundene Stimmung einer mehr von der Materie gelösten, indifferenten Gefühlsspannung gewichen und endlich gibt auch die Zwischenaktspause mit ihrer Ausschaltung der Apperzeptionsarbeit wieder Gelegenheit genug, um neue Aufnahmeenergien zu sammeln und damit ein gefühlsbetontes Genießen oder gar programmatisches Ausdeuten eines so ausgedehnten Orchesterwerkes an dieser Stelle noch zu ermöglichen.

Nur darf bei der Formulierung einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dieser Manier keinen Augenblick vergessen werden, daß wir vor allem um des musikalisch zugeeigneten Dramas willen in der Oper sind und daß die Hinzunahme der Leonoren-Ouvertüre nur dann zu rechtfertigen wäre, wenn sich dieselbe harmonisch dem Gefüge des musikalischen Baues einfügen und in selbstlosem Dienste der das Ganze tragenden Idee helfend unterordnen würde.

Aber eben nach dieser Richtung hin betrachtet, erweist sich die Aufnahme der großen Leonoren-Ouvertüre als ein großer Irrtum. Denn nach Beginn des bühnenbildlichen Lebens handelt es sich in erster Linie um die dramatische Dichtung und die mit ihr zur organischen Einheit verschmolzene Musik. Darum ist uns auch im Verlauf der Fidelio-Vorstellung die Einleitung zur Kerkerszene bei weitem wichtiger wie die hereingezwängte dritte Leonoren-Ouvertüre. Ein großer Schaden erwächst aus dieser direkten Benachbarung beider Musiken vor allem der ersteren und ihre stimmungschaffende Kraft, die bestimmt ist, uns in das kalte Grauen der Kerkernacht zu tragen, wird durch die Wiedergabe der Leonoren-Ouvertüre auffällig gelähmt. Der strahlende Schluß der Ouvertüre und die trübe Klage der f moll-Einleitung stehen als zwei völlig wesensfremde Werte nebeneinander, sie berühren sich wie die Glieder einer Subtraktionsaufgabe und heben sich in ihrer wechselseitigen Wirkung auf. Am schwersten leidet an dieser Beiordnung natürlich das an zweiter Stelle ins Bewußtsein tretende Teil, in diesem Falle also dasjenige, das gerade um der dramaturgischen Linienführung und um ihres Stimmungstones willen geschaffen wurde und allein aus dieser Bestimmung heraus durch seinen Schöpfer die ihm eigene Prägung erhielt, die nur dann zum rechten Miterleben führen kann, wenn sie nicht an der Konkurrenz eines voraufgegangenen Wesensgegensätzlichen verwässern und verblassen mußte. Das sollten sich alle diejenigen vor Augen halten, die um einer Konzerteinlage willen, die an dieser Stelle gar keine Daseinsberechtigung hat, eine der am schärfsten gezeichneten Partien des Werkes ihrer bezwingenden Wirkung zu berauben bereit sind.

Eine andere Möglichkeit, die nicht in gleichem Ausmaße verderblich erscheint, besteht darin, unter völliger Auslassung der Fidelio-Ouvertüre die Oper mit der großen Leonoren-Ouvertüre einzuleiten. In diesem Falle bleibt die Leonoren-Ouvertüre wenigstens das, was sie ist und bei ihrer Erschaffung sein wollte: Ouvertüre! Sie begegnet am Beginn der Fidelio-Aufführung zudem noch der völlig unverbrauchten Aufnahmefähigkeit der Gesamtpsyche des Publikums und bildet die Brücke, die den Zuhörer zwanglos in die Stimmungswelt und den Ideenkreis der Dichtung einführt. Sie bespiegelt dabei, wie es als ein Ideal der alten Ouvertüre gemeint war, in großliniger, aller Materie enthobener Weise den Grundgedanken des Dramas und steigert sich zu dem Jauchzen eines befreienden Aufschwunges, der den Jubel des Erlöstseins, die Erfüllung des Ethos offenbart.

Zweifellos aber war es gerade dieser schwere Charakter der Leonoren-Ouvertüre, ihr Auftrieb ins Gigantische, der Beethoven bei der letzten Ueberarbeitung seines Werkes veranlaßte, sie durch die als Kunstwerk an sich von ihm selbst als weniger groß erkannte Fidelio-Ouvertüre zu ersetzen. Die wahre Größe und reine Künstlerschaft Beethovens liegt eben nicht zum letzten darin, daß er in strengster Selbstkritik unter dem Zwange seines künstlerischen Gewissens der inneren Harmonie und einheitlichen Linienführung seines Kunstwerkes selbst Wesenseinheiten von größtem absolutem Werte zum Opfer brachte. Er hatte nur zu gut erkannt, wie ernüchternd der jähe Sturz aus dem unirdischen Jubel jauchzender Erlöstseinsbewußtheit am Schlusse der Leonoren-Ouvertüre herab in den flacheren Ton der Opera buffa wirken mußte, mit dem nach dem Heben des Vorhangs die kleinen Seelen Jaquinos und Marzellines von der kleinbürgerlichen Enge künden, die ihre ganze Welt ist. Und im Erkennen dieses störenden Widerspruchs zwischen zwei sich unmittelbar berührenden Teilen seines Kunstwerkes beugte er sich selbstlos dem Gebot der dramatischen Muse und zog die Folgerung, die eine endgültige Lösung der Ouvertürenfrage brachte und zwischen der Ouvertüre und dem Beginn des bühnenbildlichen Lebens erst den harmonischen Ausgleich zu geben vermochte.

Sonderbarerweise ist unsere Zeit an eine Eingliederung der Leonoren-Ouvertüre gewöhnt worden, die als am wenigsten erträglich erscheinen muß. Wir begegnen ihr zumeist zwischen der Kerker- und Ministerszene des zweiten Aktes und damit an einer Stelle, wo sie als ein störender Fremdkörper ganz offensichtlich die einheitliche Architektonik des Kunstwerkes verzerren, zerbrechen muß.

Die Darbietung der Leonoren-Ouvertüre an diesem Ort ist nicht nur für das Drama an sich vom Uebel, sondern sie unterbindet sogar die rechte Auswirkung der Ouvertüre selbst, indem sie den Zuhörer zwingt, sich nach etwa zweistündiger Berührung mit der Oper „Fidelio" noch mit einer rein musikalischen Schöpfung von der räumlichen Breite und geistigen Tiefe der Leonoren-Ouvertüre auseinanderzusetzen. Das muß als ein Zwang erscheinen, der der rezeptiven Energie des Kunstfreundes eine Arbeit zumutet, die an dieser Stelle nicht mehr bis ins letzte zu bewältigen ist, besonders da sie zu gleicher Zeit den Zuhörer zu einer völlig andern geistigen Einstellung gegenüber dem Kunstwerk zwingt. Während der ersten drei Bilder war es derselbe gewöhnt worden, die Musik nur als tonale Parallele, als klingende Vermittlung der sich gleichzeitig abspinnenden Handlung hinzunehmen und muß nun seine Assimilationsenergie daraufhin umschalten, ohne den Schlüssel eines parallelen szenischen Geschehens eine Musik, die hier in absoluter Form als Selbstzweck auftritt, in ihren Schönheits- und Bekenntniswerten auszudeuten.

Noch größeren Schaden aber als die Leonoren-Ouvertüre erleidet das in die höchste Steigerung geführte Drama, an dessen Kulminationspunkt man mit ruckhafter Plötzlichkeit das Opernhaus in einen Konzertsaal verwandelt und damit das seiner Er-

füllung entgegendrängende dramatische Geschehen durch die Willkür einer gänzlich unberechtigten Fermate verschleppt. Auf diese Weise nimmt man immer der Schlußszene ein gutes Teil ihrer unmittelbaren Wirkung, die schon etwas vom Geiste der IX. Symphonie in sich trägt, und uns nur dann voll und ganz in ihren Bann zwingen kann, wenn die dramaturgische Linie ihre stetige Bewegung beibehält und uns unbehindert der Erfüllung des Ethos entgegenträgt.

Und was ist der Gewinn für das Opfer, daß wir dort, wo alles zum raschen Abschluß drängt, die zwei letzten, zeitlich direkt ineinander fließenden Szenen weiter auseinanderrücken, als sie es in Wirklichkeit sind? Wir erleben erst in rein konzertmäßiger Form eine Wiederholung des bereits Geschauten und dann in gleicher Weise den beglückenden Ausgang, den jedermann selbst bereits erfühlte und ahnte, und der dann nach Schluß der Ouvertüre erst noch seine besondere bühnenbildliche Bestätigung finden soll. Das Drama, um das es sich doch in allererster Linie handelt, erleidet damit einen beträchtlichen Schaden und die große Leonoren-Ouvertüre erscheint dabei als Zerstörerin einer gesunden Oekonomie und geraden Dramaturgie des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes in einer Rolle, für die sie jedem rechten Bewunderer Beethovenscher Kunst doch wahrlich zu schade sein sollte.

Darum kann für den fein empfindenden Kunstfreund und den pietätvollen Vermittler Beethovenscher Kunst die Forderung nur lauten: Heraus mit der Leonoren-Ouvertüre aus der Oper „Fidelio", in der sie als durchaus „fehl am Ort" erscheinen muß und nicht ganz die reiche Fülle ihrer Schönheit entfalten kann, die sie tatsächlich birgt! Diese Ablehnung wurzelt durchaus nicht in einer Verkennung ihres Wertes, die dem Werke um jeden Preis ausweichen will, sondern sie entspringt gerade einem Gefühl der reinsten Liebe und schrankenlosen Bewunderung, das uns diesem Bekenntnis eines großen Unsterblichen nur dort begegnen lassen will, wo es ohne die in einer unnatürlichen, erzwungenen Stellung bedingten Behinderungen das reine Kunstwerk sein kann, das die segnende Hand seines Schöpfers der Menschheit schenkte: im Konzertsaal.

Nur dorthin gehört jetzt die Leonoren-Ouvertüre, da es ja keine Oper gleichen Namens gibt. Da allein ist ihr die höchste Wirkung möglich und erst im Konzertsaal hat sie die Stätte gefunden, die für uns die einzig mögliche sein sollte, und an der sich die Menschen in reiner Freude immer und gern zu ihr bekennen dürften.

*

Gustav Lewin

Schon früh trat Gustav Lewins kompositorische Begabung für das Lied hervor, als Selbständigkeit der Erfindung, als Reife poetischen Sinnens. Ganz besonders freut man sich über den vornehmen Geschmack und die kongeniale Sorgfalt, mit der er sich die edelsten Texte von Gefühlstiefe, Gedankenreichtum und künstlerischer Form auswählt. Von feinster ästhetischer Bildung legt jede Textwahl sprechendes Zeugnis ab. Lewin ist literarisch wohlerfahren und tief gebildet. Er läßt seine Musikphantasie von den Besten durchdringen: Friedrich Nietzsche, Martin Boelitz, Richard Dehmel, Gustav Falke, Viktor Blüthgen, Johannes Schlaf, Adolf Holst, Wilhelm Jensen, Storm, Wilhelm Arminius, Trojan, Lenau u. a. regen ihn zu dichterischem Schaffen an. Diese Dichter spiegeln seine Eigenart wieder und lösen in ihm aus, was ihnen ebenbürtig ist. Ja, *ebenbürtig*, so stark das Wort auch klingen mag. Lewins durch und durch zarte Natur und feinfühlige Herzensnoblesse deckt sich mit diesen Dichtern.

Zu seinen ersten Arbeiten gehören die zehn Lieder, die bei Kahnt (Leipzig) erschienen sind. Trägt das Lied *Kraftlos* schon ganz die reife Prägung von Lewins Tonlyrik und Plastik des Ausdrucks, so sind auch alle andern wahr, frisch, lebensvoll, ergreifen unmittelbar das Herz, haben eine edle Diktion und die Sprache der überzeugenden Aufrichtigkeit.

Einen tüchtigen Fortschritt bilden die zehn Gesänge, die bald darauf erschienen (Leipzig, Eulenburgs Verlag): *Nachts in der träumenden Stille* von Gustav Falke, *Der Tag klingt ab* von Nietzsche, *Einsam* von Therese Winkelmann, *Ich weiß nicht* von Schellenberg, *Zum letztenmal* von Arminius und *Vergebens* von Schellenberg. Es sind vornehme, moderner gefaßte Stimmungsbilder.

Vier weitere Gesänge sind harmonisch überaus reizvoll: *Gut Nacht* von Blüthgen, *Furchtbar schlimm* von Dehmel, *Morgenlied* von Schellenberg, *Schlummerliedchen* von Leander. Wer sollte nicht den Zauber und sphärischen Seelenwert des Gesanges *Gut Nacht* als reine Poesie auf sich wirken lassen und die wertvolle Kunst der Charakteristik würdigen, die in dem Lied *Furchtbar schlimm* als frischer, ungekünstelter Humor ausstrahlt!

Auf der *Höhe seines Schaffens* sehen wir aber Gustav Lewin bereits in den nächsten zehn Gesängen (Leipzig, Eulenburg): *Begrabt mich nicht* von Joh. Schlaf, *Ein Tageslauf* von Gustav Falke, *Feierabend* von Dehmel, *Nachtgebet* von Dehmel, *Lied der Frau* von Martin Boelitz. Dieser Gruppe steht würdig zur Seite ein *Zyklus von 5 Gedichten von Gustav Walther*. Da begegnen wir reichem dichterischem Fühlen und geläutertem Naturerleben, einer Echtheit der Stimmung, einer Kristallschärfe der Zeichnung, wie sie zu den besten Gaben der deutschen Liedliteratur zu zählen ist. Das *Lied der Frau* aus dieser Reihe, das zuerst im *Merker*, der scharf prüfenden Musikzeitschrift, Aufnahme fand, eine der reifsten Schöpfungen der Liedkomposition, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf Gustav Lewin und erwarb ihm rasch viele Verehrer. Seitdem sind von Jahr zu Jahr neue Lieder von ihm erschienen, die einen interessanten Einblick in seine geistige Entwicklung geben. Vor allem dürfen wir seine *„Kinderlieder"* nicht vergessen, die sich überall die Herzen der Hörer und Fachgenossen erworben haben. Kaum hat ein Tondichter diese Gattung so bereichert wie Lewin. Etwa zwanzig Kinderlieder sind auf persönliche Anregung der Sangesmeisterin dieses Genre, der Kammersängerin Selma vom Scheidt, entstanden, die durch Lewins erste Komposition auf diese Kleinkunst gelenkt worden ist und mit seinen Liedern die größten Erfolge erzielt hat. Eins dieser ersten aus der Reihe von neun Liedern (Berlin, Verlag Albert Stahl) das wundervolle, zart poetische *Gehe leise* von Paula Dehmel war in dieser Zeitschrift als Musikbeilage erschienen. Die übrigen acht: *Kinderreim* von Gustav Falke, *Vor dem Schlafen* von Veit, *Strampelchen* von Blüthgen, *Wiegenlied* von Blüthgen, *Knecht Ruprecht* von Martin Boelitz, *Wiegenliedchen* von E. A. Hermann, *Das Häschen* von M. Boelitz und *Traum von den Wickelkindern* von Blüthgen haben sich längst treue Freunde erworben. In ihnen allen zeigt sich die offenkundige Begabung Lewins am deutlichsten, mit kleinen, natürlichen Mitteln große, starke Wirkung zu erzielen und zwar bei erfreulichster Geschlossenheit und Knappheit der Form.

Drei Lieder (Berlin, Verlag Simrock) *Schützenkönig* von Blüthgen, *Was Mütterlein wünscht* von Anna Schwabacher und *Besuch bekommen* von Blüthgen sind unmittelbare und würdige Nachfolger dieser neun ersten.

Drei weitere Lieder dieser Gattung (Berlin, Barth & Rebholz): *Königskerze* von Trojan, *Wunderbaum* von Trojan und *Fragefritze und die Plappertasche* von Dehmel haben wieder mehr illustrativen Charakter, sind harmonisch reizvolle Stimmungsbilder von seltenem Klangreichtum, romantischem Zauber und von märchenhaftem Einschlag, besonders *Wunderbaum*. Wie anschaulich in der *Königskerze* das nächtliche Leuchten der Blume geschildert ist, muß jedem sofort zum Bewußtsein kommen, der dieses Lied

prüft. Es gibt den Naturzauber des duftigen Trojanschen Gedichtes prächtig wieder.

Ganz von Weihnachtsstimmung umwoben, religiös innig ist *„Weihnachten“* von Eichendorff (Regensburg, Coppenrath).

Tiefen Einblick in die Entwicklung des Komponisten gewähren elf Lieder von Lewin (Basel, Schweizer Verlag Max Pohl Wohnlich): *Mädchenlied* von v. Gilm, *Darf er herein?* von O. v. Leixner, *Ich hatt' einen wunderschönen Traum* von Carl Weiser, *Der Sonne entgegen* von Henckell, *Gretleins Trauer* von Weber. Alle sind schon von der Innigkeit und Wärme durchglüht, die Lewins Eigenart sind, erreichen aber in der Reife und Ueberzeugungskraft noch nicht die darauf folgenden:

Märchen von Joh. Schlaf, *Mitleidige Mädel* von Gustav Falke und *Kukuk* von Jacobowski, in denen *Lewins Vorbild Hugo Wolf* bereits deutlich sichtbar zur Geltung kommt (Basel, Schweizer Verlag Max Pohl-Wohnlich). Hier führt die lebenswahrste Darstellung zum vollkommenen Aufgehen in den dichterischen Gehalt des Wortes.

Im gleichen Verlag erschienen noch zwei Lieder: *Waldesstille und Waldesdunkel* von Schellenberg und *Am Mittag* von Preßler, harmonisch kühne Gesänge von sommerlicher Idyllstimmung und feinster Nüancierung des Klaviersatzes. Dasselbe gilt von seinem Lied *Sprich Mütterlein!* von Ina v. Gutfeld.

Zu den schönsten Eingebungen Lewins gehören zwei Lieder: *Maria am Rosenstrauch* und *König aus dem Morgenland* von Ernst Ludwig Schellenberg (Großlichterfelde, Hugo Bermühler). Mit ganz geringen Mitteln erreicht der Komponist hier eine Grundstimmung, die geradezu erstaunlich ist und unbedingt fesselt.

Dionysischen Schwung hat das *Bacchantische Lied* von Richard Voss, das mit dem *Albumblatt* von Georg Haar vereinigt, sich rasch Freunde erwerben wird (Braunschweig, Verlag Bartels).

Viele Kompositionen von Gustav Lewin liegen noch ungedruckt, so ein Bläserquintett, welches er auf Einladung der Weimarer Staatskapelle komponierte; Kammergesänge mit kleinem Orchester, die von Kammersänger Strathmann unter Leitung von Dr. Peter Raabe zur Uraufführung gebracht wurden.

Seiner Lyrik am nächsten steht wohl sein Melodrama *Das klagende Lied* von Martin Greif für Orchester oder Klavier (Leipzig, Verlag Robert Forberg), neuerdings von Otto Wittenbecher für Klavier, Streichquartett und Harmonium bearbeitet. Daß bereits eine zweite Auflage dieses Melodrams erschien, beweist offenbar, daß es sich durch seinen reichen Stimmungsgehalt und seine glücklich gewahrte Stileinheit viele Freunde erworben hat.

Vier Skizzen für Klavier nach Weisen von E. L. Schellenberg haben großen musikalischen Reiz und wirken durch ihren ungemeinen Feinsinn. Der hohe künstlerische Geist dieser *Abendbilder* stempelt sie zu eigenartigen Gebilden voll Zartheit und Romantik.

Eine Anzahl Männerchöre zeigen Lewin auch auf diesem Gebiet in seinem Element. Sein gemischter Chor *Weihe der Nacht* von Fr. Hebbel ist ein edles und eigenartiges Stück, dessen sich künstlerisch leistungsfähige a cappella-Chöre liebevoll annehmen sollten. Daß noch kein Dirigent es gewagt hat, an dieses allerdings schwierige Werk heranzugehen, ist nicht recht zu begreifen und sehr zu bedauern (Verlag Hug in Leipzig).

Die Romanze für Cello und Klavier, eine frühere Arbeit, ist ein sehr stimmungsvolles Stück von vornehmem Aufbau, das sich sehr dankbar erweist (Frankfurt a. d. Oder, Verlag Bratfisch).

Auf Anregung der Bläservereinigung der damaligen Weimarer Hofkapelle schrieb Lewin, wie schon angedeutet, das Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das auch von dieser Vereinigung uraufgeführt wurde. Es ist noch ungedruckt, wie auch die Fantasie für Cello und Klavier, die in Weimar von Prof. Hinze-Reinhold und Konzertmeister Rosé zur Uraufführung gebracht wurde. Ungedruckt ist auch seine d moll-Symphonie für Orchester, die Lustspielouvertüre, die in einem Loh-Konzert in Sondershausen zur Erstaufführung kam, und seine zweiaktige Oper „Der Hainkönig“ nach einem Schauspiel von Wilhelm Arminius.

Großen Erfolg hatte vor kurzem eine Sonate für Klavier und Violine von Gustav Lewin, die er am 14. Nov. 1924 mit dem Violinkünstler Konzertmeister Artur Rösel in der Staatl. Musikschule in Weimar unter lebhaftem Beifall zur Uraufführung brachte. Die Sonate ist in maßvollem Sinne modern, in den Ecksätzen traditionell sonatenförmig gehalten, sie bevorzugt die lange Linie: die Themen sind glücklich miteinander verknüpft und kontrapunktisch verwebt. Harmonisch gewählt, nie alltäglich, pulsiert das Ganze warmblütig, ja leidenschaftlich, immer echte Musik ausstrahlend und neue Wege bahnend. Der Klavierklang ist glücklich verwendet und nichts zu schwer gehalten. — Der Mittelsatz ist ein Stück gesangvoller Musik, welches auch die Gegensätze nicht meidet. Das Scherzo wahrt als knapp gehaltenes, frisch erfundenes Musikstück rhythmische Schärfe und Lebenskraft. — Der vierte Satz läßt das Ganze zu leidenschaftlich starkem Aufbau und wirksamem Höhepunkt machtvoll ausklingen.

Diese Sonate gelangte auch in dem Berliner Konzert am 6. Januar 1925, das die Gewerkschaft deutscher Geistesarbeiter mit Werken von Gustav Lewin veranstaltete, zur Aufführung und brachte dem Komponisten ungeteilte Anerkennung und ehrenden Beifall. Dr. *H. Göring* (Weimar).

*

Prokofieff: „Die Liebe zu den drei Orangen“

Deutsche Uraufführung in Köln

Szenkar, der in seiner ehemaligen Frankfurter Stellung für Bartoks „Blaubart“ und „Holzgeschnitzten Prinzen“ erfolgreich warb, gebührt das Verdienst, im Wettbewerb mit Berlin die deutsche Erstaufführung des Prokofieffschen Werkes der Kölner Oper gesichert zu haben, nachdem am 30. Dezember 1921 die Uraufführung an der Oper von Chicago vor sich ging. Wie in seinem Erstlingswerk, dem „Tölpel, den sieben Tölpel übertölpeten“, geht der Russe hier der burlesken Märchenoper nach, zu der sein Klaviergesangsstück „Was die Großmutter erzählte“ eine Art Studie zu sein scheint. Man wird an Strawinskys „Geschichte des Soldaten“, an seinen „Petruschka“ erinnert und denkt daran, daß jener den jüngeren Kameraden als seinen „Lieblingskomponisten“ bezeichnet habe. Aber die Aehnlichkeit ist doch nur äußerlich: Prokofieff ist auch seelisch der jüngere: nirgends eiskaltes Ironisieren, auch in dem lustigen Fafner-Zitat (Motiv der Hexenköchin) keine Blasphemie nach bekanntem Vorbild. Im Rhythmischen überreich wie jener, im Orchestralen ihm ebenbürtig, ist er jenem an Musikantenhaftigkeit überlegen; auch wurzelt seine Musik noch deutlich im Tonalen, das Strawinsky trotz seines Londoner Interwiews nicht wohl mehr als seine Domäne erklären darf! Reine Dreiklänge schließen die Szenen und die eingelegten größeren Formen (Chöre, den Königsmarsch) ab, und das „ostinate“ Element wird nicht wie anderswo zur Quälerei, der Querstand nicht wie dort zur „Ehrensache“. Der Prinz, melancholisch durch Gift des ränkesüchtigen Kanzlers und der Prinzeßtante, kann nicht lachen. Um sein Schicksal spielt die böse Fata Morgana und der gute Magier. Er soll die Orangen aus dem Schloß der Köchin holen, gewinnt sie mit Hilfe des vom Magier geschenkten Seidenbändchens, öffnet sie aber gegen das Verbot. Zwei der ihnen entsteigenden Prinzessinnen sterben am Durst, die dritte, gerettet, wird in eine Ratte verwandelt, dann aber doch erlöst. Parodistische Publikumsgruppen, „Lyriker, Tragiker usw.“ greifen mit in die Handlung ein; das romantische Ironisieren des Märchenhaften, schon bei Andersen oft zu stark, überwiegt. Aber die Musik ist echt, der Klang ist

Ziel, und so scheidet man ohne Unbehagen, wenn freilich auch ohne innere Bereicherung. Man müßte Ernsteres hören, etwa eine der Symphonien, die „Skythische Suite", die Oper „Der Spieler" nach Dostojewsky. Glänzend war die musikalische Leitung *Szenkars*, die burleske Regie und Inszenierung *Strohbachs*. Autor und Mitwirkende, darunter Elsa Förster, Lindlar, Mertens wurden sehr gefeiert. Die Uebersetzung des nach *Gozzi* vom Komponisten gemachten Textbuchs von *Vera Miller* ist lobenswert. Dr. *H. Unger*.

*

Adolf Büttner-Tartier: „In der Kirche zu Selles"

Kleines Requiem für Orchester

Uraufführung am 18. Februar in Koburg

Das Werk ist eine Erinnerung aus dem Kriege. Es läßt Bilder der Wehmut und des Schmerzes an uns vorüberziehen, die sich dem Komponisten in einem französischen Dorfkirchlein darboten: aufgebahrte Kameraden, denen das Schicksal ein Ende gesetzt hatte und die hier Ausdruck erhabenen Heldentums waren. Dieses Stimmungsbild festzuhalten, war Absicht des Komponisten, und wir können sagen, es ist ihm gelungen, den rechten Ausdruck dafür zu finden. Unter Vermeidung jeglichen orchestralen Aufputzes hat er mit einfachen Mitteln in dem polyphon gehaltenen Werkchen eine durchsichtige Partitur geschaffen, die saubere kontrapunktische Arbeit erkennen läßt. Mit moderner Harmonik zeichnet er versonnenes Leid, das sich zu schmerzlichem Aufschrei steigert und gegen Schluß in stille Ergebung übergeht. Prof. Heinr. Laber war dem Werk ein rechter Interpret, und so fand es bei Publikum und Presse die verdiente Anerkennung; auch an Lorbeer fehlte es nicht. *Rudolf Weiß*.

*

Wilhelm Kienzl: „Hassan der Schwärmer"

Oper in 3 Aufzügen (frei nach einer Erzählung aus „1001 Nacht")
Dichtung von Henny Bauer

Uraufführung im Chemnitzer Opernhaus am 27. Februar

Ein heiteres Spiel geht über die Bretter, das frei ist von gedanklicher Schwere, dessen Verlauf durch keine Gegenhandlung gehemmt wird. Wenn auch dadurch das Spiel eine glatte Entwicklung auf geradem Weg erfährt, muß es doch der geistigen Spannung des Hörers entbehren. Ebensowenig fesseln die zumeist recht nüchternen Verse, die die Verfasserin des Buches (Gemahlin des Komponisten) aneinanderreimt. Nur in der Schilderung der Schwärmerei Hassans findet sie Worte, die auch ein Stück Seele mitschwingen lassen.

Ein Schuster ist Hassan, dessen Dasein mit seinem Handwerk nicht erschöpft ist. In seinem Innern glüht das Sehnen nach Menschheitsbeglückung. Einmal im Jahre will er die Welt zu Gaste laden. Derjenige soll sie verkörpern, dessen Antlitz Zeuge eines reichen Innenlebens ist. Hassans Wahl fällt auf den (unerkannten) Kalifen. Im Rausche äußert Hassan den Wunsch, nur einen Tag lang einmal Kalif zu sein. Der Kalif geht auf den Spaß ein und läßt den völlig Berauschten in seinen Palast bringen. Als Hassan erwacht, weiß er nicht, ob er träumt, ob man ihn narrt, ob er an des Wahnsinns Grenze sei. Herren und Diener spotten seiner, nur Fatme nicht, die für ihren genarrten Jugendfreund Mitleid empfindet. Hassan erkennt seine Lage und beginnt seine Rolle so zu spielen, daß die andern die Genarrten sind. Dem Kalifen werden die Regierungskünste Hassans bald unbequem. Dem Schwärmer wird Wein gereicht. Ein Schlaftrunk tut das Uebrige. — Hassan ist wieder bei seiner Mutter. Nur langsam findet er sich in die Wirklichkeit zurück. Seinem Handwerk will er sich widmen. Da vernimmt sein Ohr seine Schwarmweise. Fatme singt sie. Der rechte Gast ist gefunden. Die Welt der Liebe schließt er in sein Herz und in seine Arme.

Diese aller Dramatik bare Handlung umrankt ein Schatz Kienzlscher *Melodien*, die nicht immer Edelgehalt spüren lassen. Die Weisen werden getragen von einer Harmonik, die kurz auf die Formel Tonika-Dominante gebracht werden kann. Die Instrumentierung zeigt Kienzls reife Kunst, bleibt immer angenehm durchsichtig und zeichnet sich an geeigneter Stelle durch geistreiche Einfälle aus. Die Musik verrät überall deutsches Gemüt, ist gewürzt mit einer schwachen Dosis Humor, verzichtet aber auf scharfe Charakterisierung der Hauptpersonen und kümmert sich bis auf einige geringfügige Andeutungen nicht um das orientalische Leben auf der Szene. Die breite Masse, die im Theater artige Unterhaitnng sucht, wird dieses neue Werk Kienzls immer mit Befriedigung anhören. So ist anzunehmen, daß „Hassan der Schwärmer" bald überall dort umschwärmt werden wird, wo man sonst gern den frommen Weisen des „Evangelimannes" lauscht.

Nach der Uraufführung war das hier der Fall. Nicht endenwollender Beifall brachte nach gelungenem Werk Autoren und Ausführende auf die Bühne. Generalmusikdirektor *Malata* saß mit Umsicht am Pult, Oberspielleiter *Diener* zeichnete für flottes Spiel und *Felix Loch* hatte Bühnenbilder von ganz ausgezeichneter flächenhafter Farbenprächtigkeit gestellt. Ganz besonders muß noch unser Tenor *Zohsel* genannt werden, der in seiner umfangreichen Titelrolle nicht nur stimmlich aushielt, sondern auch darstellerisch die inneren Wandlungen des Hassans glaubhaft werden ließ. *W. R.*

*

Luigi Cherubini: „Medea"

Oper in drei Akten. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von Hans Schüler und Heinrich Strobel

Uraufführung am Stadttheater zu Erfurt am 14. März 1925

Cherubinis Schaffen teilt sich in drei Perioden, eine italienische, eine französische und eine deutsche. Zu einem persönlichen Ausdruck gelangte er erst in der zweiten, der französischen Periode. Und hier war es vor allem die Revolutionsoper, der er in „Elisa ou le voyage aux glaciers du Mont Bernard" und in „Les deux journées" (in Deutschland bekannt unter dem Titel „Der Wasserträger") seine stärksten Erfolge verdankte, die sich durch seine, 1806 in deutscher Sprache geschriebene dritte Revolutionsoper „Faniska" vertieften. Wenn man aber den Begriff „Revolutionsoper" nicht allein auf das rein äußerliche Geschehen bezieht, sondern mit diesem Ausdruck vielmehr den das Innere aufwühlenden, auf Menschenrechte und Freiheit gerichteten Inhalt mancher Werke meint, so gehört Cherubinis „Medea" in verstärktem Maße zu dieser Gattung. Denn in der Figur der Titelheldin, die in der Oper ganz nach euripideischem Vorbild ihre Rechte auf den Gatten betont, sehen wir die Vertreterin desselben Individualismus verkörpert, der anno 1909 Richard Straußens „Elektra" erschuf.

Das Medeendrama setzt auch in Cherubinis Oper in dem Augenblicke ein, da Jason, voll Abscheu über die ihm zuliebe vollbrachten Mordtaten Medeens, sich von ihr abgewendet hat und ein neues Bündnis mit Kreons Tochter (bei Euripides Kreusa, in der Oper Dirce) schließen will. Umsonst demütigt sich die stolze Medea vor ihm. Er weist sie von sich und die einzige Vergünstigung, die sie von Kreon erlangen kann, ist die Erlaubnis, einen letzten Tag bei ihren Kindern verbringen zu dürfen. Von Haß und Verzweiflung getrieben, tötet sie die Nebenbuhlerin durch Uebersendung eines vergifteten Schmuckes, ersticht schließlich ihre eigenen Kinder und wirft die Brandfackel in des Königs Palast.

Hat so Cherubinis französischer Textdichter strengste Konzentration der Handlung bewahrt, so ist ihm der Tondichter hierin ganz und gar gefolgt. Etwas Konzentrierteres als die musikalische Sprache der großen Szenen des zweiten und dritten Aktes — letzterer ist fast eine Soloszene der Medea und ganz auf den Ausdruck des Innenlebens gestellt — kann man sich kaum vorstellen. Diese Musik wirkt ergreifend und lebendig zugleich (nur im ersten Akt findet man Spuren von Zeitschablone) und so ist, trotzdem der äußeren Vorgänge nicht viele sind, ihre Wiederbelebung dankbar zu begrüßen.

Eine Vergleichsmöglichkeit der Neubearbeitung mit dem Originale bestand für mich leider nicht, da dieses vergriffen ist und das Theater weder Auszug noch Partitur entbehren konnte. Soweit man aber nach der Lektüre des Textes und nach dem lebendigen Gehörseindruck urteilen kann, ist den beiden Bearbeitern das Werk wohlgelungen. Die Neuübersetzung ist sprachlich edel und der Verzicht auf den Reim wird nirgends störend empfunden. Im Gegenteil, er fördert die dramatische Schlagkraft der Oper. In musikalischer Hinsicht wurden lediglich mehrere kräftige Striche angebracht.

Die Aufführung — als Auftakt zu der Erfurter Musik- und Theater-Festwoche gedacht — war leider schlecht. *Maria Malmgreen* als Medea beherrschte ihre Partie nicht und verletzte durch gellende Tongebung das Ohr. Nur zu Beginn des dritten Aktes erhob sie sich gesanglich wie musikalisch zu ansehnlicher Größe. Die Partie des Jason war dem lyrisch-säuselnden italienischen Tenor *Leonardo Aramesco* anvertraut worden, der gesanglich und im Dialoge sein Bestes gab, dadurch aber nicht verhindern konnte, daß ein heldischer Zug in Gesang und Darstellung schmerzlich vermißt wurde. Die Chöre klangen uneben und durchwegs fortissimo und der Raum auf der Bühne war vom Spielleiter *Hans Schüler* für die Darsteller so beengt worden, daß oft große Steifheit herrschte. Das Bühnenbild selbst (in stilisierter Art) war bunt und schön anzusehen. Zu loben ist der Dirigent *Franz Jung*, der unter den obwaltenden Verhältnissen keine leichte Arbeit hatte und besonders das herrliche Vorspiel zum dritten Akt sehr schön brachte, sowie der edel-gebildete Sopran *Gertrud Clahes* (Kreusa-Dirce) und *Bruno Laass*' würdiger Kreon.

Daß das Werk trotz dieser mäßigen Wiedergabe — man hatte den Eindruck überstürzten Herausbringens — dennoch tiefere Wirkung auszulösen vermochte, spricht für die tondichterische Kraft Cherubinis, aber auch für den Geschmack der beiden Erfurter Bearbeiter. *Robert Hernried.*

*

Neue Mozart-Literatur

Welch mächtigen Eindruck die Mozart-Biographie Otto Jahns gemacht hat, welch große Bedeutung ihr beigemessen wurde, geht am besten daraus hervor, daß erst seit etwa zwölf Jahren (also fünfzig Jahre nach dem Erscheinen der 1. Auflage) eine neue Mozart-Forschung besteht, die nun allerdings in ziemlich kurzen Zwischenräumen eine Anzahl hochbedeutender Werke herausgebracht hat (St. Foix-Wyzewa, Abert, Schiedermair, Schurig). Leider fehlte der Mozart-Forschung lang eine geeignete Sammelstelle für wertvolle Aufsätze, Erörterungen, Veröffentlichung kürzerer Mozart-Funde, Mozart-Bibliographie, die nun durch *Hermann Abert* in einem *„Mozart-Jahrbuch“* (Drei Masken-Verlag, München) geschaffen worden ist. Der erste Jahrgang mit einer Einleitung Aberts über Stand und Aufgaben der heutigen Mozart-Forschung lobt sich selbst durch seinen Inhalt und zeigt, wie notwendig ein derartiges Sammelheft ist. Frischenschlager veröffentlicht darin sechs von ihm neu aufgefundene Menuette aus Mozarts Jugendzeit. Einen weiteren Fund bringt W. Fischer mit einer G dur-Symphonie Mozarts (ebenfalls aus der Jugendzeit). An Aufsätzen enthält der Band Ernst Lewickis „Ueber Mozarts große c moll-Messe und die Endgestalt ihrer Ergänzung“, dramaturgische Bemerkungen zum „Don Giovanni“ von H. J. Moser, von Blümml zusammengestellte „Ausdeutungen der Zauberflöte“ und eine Ergänzung des Adagios für Englischhorn, 2 Violinen und Violoncello (K.V. Anhg. II Nr. 94) durch B. Paumgartner. Der soeben erschienene zweite Jahrgang (wie der erste in gediegener Ausstattung) enthält ebenfalls eine Reihe aufschlußreicher Beiträge. Fritz Jöde weist durch geschickte Darlegung der Thematik in den Klaviersonaten die Beziehungen der Themen unter sich und damit die innere Einheitlichkeit der Sätze nach. Viele Beispiele suchen diese „Parallelität“ zu enthüllen; neben ganz überraschenden Ergebnissen gibt es freilich auch Beispiele, denen man kaum zustimmen kann. Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten behandelt Rudolf Gerber. Friedrich Blumes Beitrag über die „formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts“ ist besonders durch die Untersuchung der Form des ersten Satzes von Bedeutung. Eine Fülle ausgezeichneter Beobachtungen und Erkenntnisse bieten endlich die beiden umfangreichen Schlußartikel: „Die Ouvertüren Mozarts“ von Roland Tenschert und „Ueber die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts“ von Herbert Viecenz. — Eine kritische Bücherschau, eine bibliographische Uebersicht und eine Zeitschriftenschau ist beiden Heften beigegeben.

Eine zweite äußerst wertvolle Neuerscheinung sind die *„Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente“ der Konstanze Mozart,* die *Arthur Schurig* im Auftrag des Mozarteums in hervorragend schöner Ausstattung herausgegeben hat (Verlag Paul Aretz, Dresden). Obgleich nicht alle vorhandenen Briefe Konstanzens abgedruckt werden konnten, tritt ihr viel verzeichnetes Bild durch diese Sammlung doch viel schärfer hervor, vor allem das der älteren Konstanze, der Konstanze Nissen, die sich unter dem Einfluß ihres zweiten Gatten zu einer ordnungsliebenden, gewissenhaften Bürgersfrau entwickelt und vor allem eine treu besorgte Mutter ihrer Söhne ist. Schurig, der ja in seiner Biographie an Konstanze kaum ein gutes Haar gelassen hatte, bekennt in seinem Vorwort selbst, daß sich nun auch für ihn Konstanze in einem viel besseren Lichte zeige. Wenn das Licht aus dieser Sammlung im wesentlichen auf *Konstanze Nissen* fällt, so vermag es doch auch erhellend auf die *Konstanze Mozart* zu wirken, zumal da der gute Kern eines Menschen sich nicht erst in späteren Jahren entwickelt. Mozart hat in glücklicher Ehe mit Konstanze gelebt, sie war für ihn eine gute Gefährtin und — um mit Frau Rat Goethe zu reden — der rechte Bettschatz. Schurig hat dem Band noch eine Reihe anderer Dokumente angehängt: zeitgenössische Berichte über Konstanze; die ältesten Erwähnungen Mozarts; Dokumente zu Mozarts Tod; vier Briefe von Franz Xaver Mozart an seinen Bruder Karl und endlich Nachrichten über die Familie Weber. Das Buch schmückt das Hausensche Bild Konstanzens, außerdem sind zwei Briefe im Faksimile und eine Stammtafel der Familie Weber angefügt.

Eine Neuauflage von *Ernst Lerts* „Mozart auf dem Theater“ braucht hier nur kurz registriert zu werden. Es ist immer eine Freude, in diesem geistvollen Buch zu lesen, das Mozarts Kunst aus den Bühnenformen heraus entwickelt — was gut und gefahrlos geschehen konnte, da ja Mozart in allen Gattungen der Oper gearbeitet hat. *H. H.*

* * *

Als sich Wagner aufs leidenschaftlichste für Mozart erklärte und einsetzte, konnte er kaum ahnen, daß im folgenden Jahrhundert die Teilnahme für den Licht- und Liebesgenius so mächtig andauern und anschwellen würde. Zu Jahn, Abert, Schurig, Storck, Schiedermair, Lert und vielen Einzelschriften kommt ein neues (freilich vor Abert geschriebenes) Werk des englischen Forschers *Edward J. Dent* (Mozarts Opern. Erich Reiß, Berlin 1922. 243 Seiten Großoktav. Mit einem Anhang von Noten-

beispielen), der durch sein Al. Scarlatti-Buch (1905) und seine Aufsätze (1910 in den Sammelbänden der Internat. Musik-Ges.) bekannt ist. Wir schätzen seine (deutsche) Arbeit über Mozarts Opern und empfehlen sie aufs nachdrücklichste, weil sie die Vorzüge einer durch besonnene Nüchternheit geleiteten Verehrung des Meisters aufweist. Will man diesen Zug der englischen Art zuschreiben, so erfreut zugleich das ehrliche Streben, dem deutschen Grundzug in Mozart gerecht zu werden. Auch zeichnet sich Dent als Mozart-Kenner durch das offene Bekenntnis zu Wagner aus, während es nicht an Versuchen fehlt, beide Größen gleichsam zu entzweien. Die Opern Mozarts betrachtet Dent mit kritischem Feinblick, macht viele geistvolle Bemerkungen und verbreitet sich mit kenntnisreichem Wissen über die Geschichte sowohl der Anerkennung als der Entstehung. Ausführlicher (und teilweise anders) als Abert behandelt er Lorenzo da Ponte. Bei der Zauberflöte wird der Mineralog Gieseke als Textdichter gewürdigt. Zu den hübschen Einzelheiten gehört die Besprechung der drei gleichzeitigen Tänze im Don Giovanni, wobei Schnerichs szenische Vorschläge (Zeitschr. der Intern. Musik-Ges. 1911) Beachtung finden. Der italienische Einfluß des 18. Jahrhunderts dürfte von Dent etwas überschätzt sein. Auch über Mozart als „Klassiker" lauten zeitgenössische Urteile etwas anders als Dent angibt, nämlich daß Mozart anfangs als romantisch, nicht als klassisch empfunden wurde. Gerne brächten wir, wenn es der Raum zuließe, noch manches andere zur Sprache (meist in zustimmendem Sinne). Ein hochwillkommener Schatz sind die angehängten 32 Notenbeispiele, überwiegend Proben von Mozarts Vorgängern oder Nebenbuhlern. Mißlich und peinlich ist nur das Fehlen des Namenverzeichnisses zu dem inhaltsreichen Buche.

Die Befassung der Gegenwart mit Mozart ist erfreulich und wohltuend, sofern kein fremder Eifer hereinspielt. Rein auf sich selber ruht die ansehnliche, reich ausgestattete Arbeit der *Carola Groag Belmonte: „Die Frauen im Leben Mozarts"* (Amaltheaverlag Zürich, Wien, Leipzig). Die teilweise ganz neu veröffentlichten Bilder (im ganzen vierzig Tafeln) sind besonders wertvoll. Das Urteil über Konstanze, das wohl immer schwanken wird, betont im Gegensatz etwa zu Schurig die bedenklicheren Züge. Mutter und Schwester, die Kaiserin, dann außer Konstanze die Aloysia und die Josepha Duschek treten in der Darstellung anschaulich hervor; aber auch unter den Frauen der Kunst und des Adels lernen wir noch manche Gestalt näher kennen. Das Buch ist wohl geeignet die Begeisterung für Mozart zu vertiefen. Ein Geleitwort hat Ernst Decsey beigefügt. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Strawinskys Klavierkonzert

Igor Strawinsky, die große Hoffnung der musikalischen Internationale, wird in Deutschland heimisch und entdeckt seine Liebe zu den deutschen Altmeistern: Im letzten Leipziger Gewandhauskonzert saß er selbst am Flügel und spielte unter Furtwänglers Leitung sein bedeutungsvolles Klavierkonzert; in einer Unterredung mit einem Leipziger Musikgelehrten sprach er von Bach und Mozart als dem Heiligtum musikalischer Kunst...

Noch weist sein neues Werk alle Einflüsse außerdeutscher Art auf, die seinen Werdegang bestimmt haben: Das Farbenspiel der französischen Impressionisten, die Melodik russischer Volksweisen in ihrer melancholischen Eigenart und in der Karikatur des modernen Tanzes, den russischen Nihilismus in Nichtachtung herkömmlicher Kompositionsgesetze ... Aber doch kündet sich hier mit zwingender Deutlichkeit der Wille zu einem *neuen Klassizismus* an, der jenseits aller Experimente im zeitgenössischen Musikgeschehen als gangbarer und zielbewußter Weg erscheint.

Zum ersten Male seit langer Zeit hat sich ein Komponist wieder des eigentlichen Zweckes des solistischen Konzertes erinnert, das nach dem Vorbild der Klassiker einen „Wettstreit" von Soloinstrument und Orchester darstellen soll. Die maßlose Ueberladung des Orchesterpartes bei unseren letzten Klavierkonzerten (am auffälligsten im Reger-Konzert) hat dem Klavier eine sehr untergeordnete Rolle zugewiesen, die seiner geringen Wertschätzung seitens der modernen Komponisten (nach Brahms) durchaus entsprach. Der spröde Klavierton erfüllte nicht das Klangbedürfnis der zeitgenössischen Meister, und wenn ein Moderner überhaupt etwas für Klavier schrieb (vgl. Strauß, Pfitzner, Schönberg), so tat er es in Erfüllung einer Anstandspflicht — oder aber er komponierte eine symphonische Dichtung mit obligater Klavierstimme. (Mahler, Schreker, Gräner u. a. haben das Klavier überhaupt verabscheut.)

Da fällt Auge und Ohr des Klangkünstlers Strawinsky wie von ungefähr auf das stiefmütterlich behandelte Instrument: er beginnt zu spielen; in Jahresfrist hat er sich „konzertreif" gemacht, bringt eine Klaviersonate in Paris zur Uraufführung und spielt uns nun selbst dieses eigenartige Klavierkonzert vor.

Sein „Reinigungsprozeß" ist nicht damit beendet, daß er dem Klavier seine ursprünglich bedeutungsvolle Rolle wieder zuweist und die Orchesterpartitur dünn und klanggerecht aufzeichnet: die Geigen, Bratschen, Violoncelli werden als klavierklangfeindlich überhaupt hinausgewiesen! Ein Wettstreit zwischen Soloinstrument und Bläserchören nebst Kontrabässen hebt an — mit gleich verteilten Mitteln. Man staunt über die Angleichung von Klavierkantilene und Holzbläsern, von prasselnden und schmetternden Akkorden und Schlagzeug und Bläsern ...

Alles spielerische Figurenwerk der virtuosen Zeit, alle schwelgerische Süße der Romantik ist hinausgetan. Aber die kleinste Linie hat motivische Kraft und Wahrhaftigkeit, wie sie (bei gänzlich anderem Inhalt) die Werke der Altmeister auszeichnete; die Schlichtheit der Mittel mutet „klassisch" an.

Natürlich begibt sich alles musikalische Geschehen außerhalb des seit Jahrhunderten gewohnten *harmonischen Rahmens;* die rücksichtslose Kontrapunktik befremdet den heutigen Hörer, der nicht mehr oder noch nicht an eine Musik ohne Erfüllung harmonischer Gesetze glauben will. Das allein stellt sich rückhaltloser Anerkennung des Werkes in den Weg. Mittel, Form und Gehalt bezeugen so sehr die hohe Kunst und den Wert des Werkes, daß es auf den Augenblickserfolg der Modeerscheinung nicht angewiesen ist, sondern sich Zeit lassen kann, bis das breitere Publikum zum Verständnis dieser ungewohnten Klangkomplexe und der „unharmonischen" Vereinigung oder Kreuzung horizontal empfundener Linien gekommen ist. *A. Baresel.*

MUSIKBRIEFE

Leipzig. Als letzte Gastdirigenten dieser Gewandhaussaison waren Erich Kleiber und Ernst Wendel gewonnen worden. Kleibers urmusikantische, farbenfrohe Interpretation von Smetanas symphonischen Dichtungen „Vaterland" gehört zu den stärksten Eindrücken des Musikwinters. Eine verinnerlichte, in den schlichten Abwandlungen des cantus firmus ungemein durchsichtige Wiedergabe der Maurerischen Trauermusik von Mozart galt dem Gedächtnis Arthur Nikischs. Rudolf Siegels lyrische Szene „Der Einsiedler" erschien bei ihrer Knappheit und Einseitigkeit des Stimmungsgehaltes ziemlich belanglos. Mit einigem Erfolge setzte sich Ernst Wendel für die „Visionen" Hermann H. Wetzlers ein; das großangelegte Werk fesselt durch außerordentliche Instrumentationskunst, hat in seiner programmatischen Musik aber nichts von visionärer Ueberkommenheit, rechtfertigt den Titel nicht und den literarischen Vorwurf nur selten. Liszts „Totentanz" in der rühmlichst bekannten Wiedergabe Joseph Pembaurs und eine achtbare Aufführung von Beethovens „Eroica" beschlossen den Wendel-Abend. Der Leipziger Bach-Verein, der jetzt als Gewandhauschor die vokalen Aufführungen bestreitet, konnte im Februar auf sein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Karl Straube (seit 1903 sein verdienstvoller Leiter) beging den Festtag schlicht und ohne besonderen Hinweis durch Aufführung von drei Bach-Kantaten. Chor und Orchester sicherten prachtvolle Eindrücke, während über den männlichen Solopartien ein Unstern waltete. Vor kurzem erst hatte Straube Händels „Belsazar" (in seiner Einrichtung) im Gewandhaus zu stärkster Wirkung gebracht. Bemerkenswert war Ausführung der Altstimme des Cyrus durch einen Bariton (Rud. Bockelmann), was (trotz Verzicht auf musikalische Eigenart der Altlage) sehr sinnvoll wirkte. — An Kammermusik boten die „Böhmen" prachtvolle Wiedergabe moderner Werke, das Gewandhausquartett u. a. das Bruckner-Quintett; ausgezeichnet gefiel das Roth-Quartett, nur daß es mit Edw. Weiß einen kaum ebenbürtigen Pianisten im Klavierquartett von Brahms präsentierte. — Im Philharmonischen Konzert dirigierte Prätorius mit bestem Erfolg, Paul Schramm gab ein elegantes Chopin-Konzert und konnte seine pianistischen Vorzüge an eigenem Abend noch besser bestätigen. Von einer Unzahl solistischer Veranstaltungen seien

noch genannt: ein moderner Liederabend von A. M. Topitz, der zwei neue Schreker-Gesänge „Grashalme" uraufführte (nach Worten Walt Whitmanns, der auf eigentümliche Art das Gras wachsen hört); erfolgreiche Klavierabende von Friedmann, Lambrino, Eisenberger, Beltz; ein sensationeller Violinabend Jan Kubeliks; ein ausgezeichneter Liederabend einer noch unbekannten Grete Welz; eine hervorragende Interpretation der „Winterreise" durch Alfred Paulus und Max Pauer. — Das Konservatorium trat mit neuen, beachtlichen Kompositionstalenten an die Oeffentlichkeit. Max Pauer eröffnete mit Julius Klengel und Walter Davisson eine neue Triovereinigung unter günstigen Auspizien. — Die Leipziger Musikwelt beklagt den Tod Emma Baumanns, bis 1902 eine der glanzvollsten Koloratursängerinnen unserer Oper, und Paul Quasdorfs, des beliebten Theorielehrers und Klavierpädagogen des Konservatoriums. *A. Baresel.*

*

Tübingen. (Winter 1924/5.) Es muß als ein fast erstaunliches Zeichen für eine kleine Universitätsstadt wie Tübingen gelten, wenn, trotz der Fülle der in einer solchen im Winter allabendlich gebotenen Vortragsveranstaltungen aus allen Gebieten und trotz des relativ sehr kleinen und immer gleichen Kreises der in Betracht kommenden Interessenten, eine solche Menge musikalischer Veranstaltungen, wie sie dieser Winter brachte, nicht nur überhaupt ihr Publikum, sondern nicht selten sogar recht ausverkaufte Säle finden konnte. Kam es doch vor, daß sich bis zu zwei Konzert- und zwei Theaterabende in einer Woche häuften. Und dies alles trotz der leidigen Tatsache, mit der alle Konzertgeber und Veranstalter hier allmählich rechnen müssen, daß auf eine wesentliche und irgendwie ins Gewicht fallende Beteiligung der Studentenschaft kaum zu rechnen ist, mögen nun anderweitige Interessen oder finanzielle Gründe die Hauptschuld daran tragen. Nicht ohne Einfluß auf diese erfreulich zunehmende Beteiligung der musikalischen Kreise dürfte neuerdings, neben der werbenden Tätigkeit mancher Vereine, auch die wesentliche Verbesserung der Verhältnisse der hiesigen Musikkritik gewesen sein, die sich in der erfreulichen Tatsache zeigt, daß nun in den beiden rivalisierenden hiesigen Tageszeitungen ausgezeichnete musikalische Kräfte der hiesigen Universität sich derselben regelmäßig annehmen und ihr wichtiges Amt in unabhängiger oft strenger, aber immer belehrender und das Interesse belebender Weise erfüllen. — Beginnen wir mit den auswärtigen Gästen. Einen unbestrittenen Höhepunkt bildete der Abend des Budapester (Hauser-)Quartetts, dessen Spiel nach allgemeinem Urteil fast alles bisher sonst in dieser Gattung Gehörte in den Schatten stellte, einerlei, ob es die Interpretation Mozarts, Mendelssohns oder eines Debussy galt. Ehrenvoll behauptete sich daneben das Stuttgarter Kleemann-Quartett in einem Abend mit Beethoven-Schubert-Dvorak; und das Berliner Bentz-Quartett, schon als eine reine Damenvereinigung eine Neuheit, vermittelte innerhalb der historischen Abende des hiesigen Musikinstituts in dankenswerter und guter Weise neueste Quartettmusik von Hindemith (Op. 22), Heinrich Kaminski (F dur) und Paul Kletzki (Op. 1). — An Pianisten genossen wir namentlich Walter Rehberg, in einem anderen Abend der genannten Veranstaltungen Professor Hasses, an dem er, das kleine Streichorchester hiesiger Dilettanten mit und über sich hinausreißend, Mozarts Es- und Haydns G dur-Klavierkonzert als seltenen Genuß zu Gehör brachte. Außer ihm wurde auch unser Stuttgarter Pianist und Meister, Kempff, zum zweiten Male als Solist hier freudig begrüßt; schon vor ihm ebenso die treffliche junge Pianistin Johanna Löhr, die hier einen treuen und namentlich als Chopin- und Schumann-Interpretin immer wachsenden Verehrerkreis besitzt. — Von auswärtigen Sangesgästen ist besonders Rehkemper zu nennen, der namentlich mit seinen Pfitzner-Liedern fesselte. Von Geigern Manèn, der leider außer seinem wertvollen eignen Volinkonzert in D nur schon früher Gehörtes, zum Teil ihm auch weniger Liegendes, zu Gehör brachte. — Das Landestheater beschenkte uns mit einer sehr gelungenen und überfüllten Aufführung von Mozarts Entführung, den kleinen Bühnenverhältnissen auch szenisch trefflich angepaßt; das Orchester allein unter Leonhardt mit einem eigenen Symphonieabend (Jupiter-Symphonie, Coriolan usw.), mit Mozarts selten gehörter Concertante für Violine und Bratsche in Es als Einlage und Höhepunkt. — Unter den einheimischen Aufführungen stand an erster Stelle die Aufführung von Haydns Schöpfung durch den trefflich einstudierten Chor des akademischen Musikvereins unter Prof. Hasse, unter Begleitung des Landestheaterorchesters. Die historischen Abende des Musikinstituts brachten unter Hasses Leitung neben den genannten Abenden des Bentz-Quartetts und Rehbergs noch einen sehr instruktiven Abend mit Orchestermusik des 18. Jahrhunderts (I. A. Hasse, Ouvertüre zu „Euristee", Locatellis Trauersymphonie auf den Tod seiner Frau, Telemanns Suite Nr. 1 und als entzückenden Abschluß Händels Konzert für 2 Hörner, 2 Oboen, Fagott, Streichorchester und Continuo). Ein selbständiges Konzert der Militärmusiker unter Leitung von Obermusikmeister Kaiser, der durch seine Bläser — er selbst ein vorzüglicher Bläser — auch die übrigen Konzerte des Winters vielfach erst ermöglichte, brachte eine interessante Zusammenstellung von Programmmusik bester Art: Beethovens Pastorale, Smetanas Moldau und Dvoráks V. Symphonie (Aus der neuen Welt). Einen intimen und von den hiesigen Kammermusikfreunden sehr dankbar gewerteten Genuß, der hoffentlich auch künftig seine Fortsetzung finden wird, gewährte unsere einheimische Kammermusikvereinigung Gertrud Ziegler (Klavier), Willy Lang (Violine) und Otto Gilbert (Cello), zum Teil unter Hinzuziehung weiterer trefflicher hiesiger Kräfte (Weinreich, Timme, Schempp), die Sonaten, Trios, Quartette und Quintette von Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Schubert, Reger und Hindemith in immer stärkerem Sichzusammenspielen genußreich vermittelten. — Eine den weitesten Kreisen zugängliche und sehr begrüßenswerte Bereicherung des hiesigen Musiklebens bilden — zum guten Ende — immer mehr auch die häufigen musikalischen Sonntagmorgenandachten in der Stiftskirche, die der rührige und in seinem Eintreten für die Pflege kirchlicher Musik ja überall im Lande bekannte Stiftsorganist und Stiftsmusikdirektor Gölz mit seinem Kirchen- und Studenten-, neuerdings auch Kinderchor, namentlich aus Bachischen, Schützschen und ähnlichen älteren Werken veranstaltet. So ist überall reges musikalisches Leben, von den mancherlei Privatvereinigungen gar nicht zu reden, und es bleibt nur der Wunsch, es möchte immer mehr gelingen, diese zum Teil noch zerstreuten Kräfte zu sammeln und größeren gemeinsamen Zwecken dienstbar zu machen. Die Möglichkeit dazu wäre da. *H.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Bayreuth. Der Männerchorverein „Liederkranz" beging das Fest seines 80jährigen Bestehens mit einer würdigen Feier, bei welcher u. a. Wagners „Liebesmahl der Apostel" unter Kittels Leitung zur Aufführung kam. — Einen breiten Raum unseres Musiklebens nimmt die Bach-Pflege ein. Kittel brachte mit seinem vorzüglichen Chore, mit erstklassigen Instrumental- und Vokalsolisten die drei Kantaten: „Actus tragicus", „Jesus nahm zu sich die Zwölfte", „Ich hatte viel Bekümmernis". Die Wiedergabe gelang bestens und zeugt von dem ernsten Streben, mit welchem in der „Gesellschaft der Musikfreunde" gearbeitet wird. *ee.*

*

Frankfurt a. M. (*100jährige Wiederkehr der ersten Aufführung der IX. Symphonie Ludwig van Beethovens in Deutschland.*) Am 1. April 1825 hat in Frankfurt a. M. unter Leitung des Kapellmeisters *Carl Guhr* die erste reichsdeutsche Aufführung von Beethovens IX. Symphonie stattgefunden. Zum Gedächtnis an dieses bedeutsame Ereignis deutscher Kunstgeschichte veranstaltete der Frankfurter Orchesterverein mit dem von ihm gegründeten und unterhaltenen Symphonieorchester (100 Orchestermitglieder) unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Ernst Wendel, unter Mitwirkung hervorragender Solisten, des Cäcilienvereins und des Sängerchors der Lehrer, am 31. März und am 1. April im Frankfurter Saalbau eine Jubiläumsaufführung des Werkes.

*

Hamburg. Zufälle ergaben in Hamburg eine Heinrich Kaminski-Woche, in der das Concerto grosso, das Klavierquartett, die drei geistlichen Lieder zur Erstaufführung und das neue Quintett für Bläser und Streicher zur Uraufführung kamen. Infolge vorbildlicher Bereitwilligkeit der Ausführenden (Mitglieder der Philharmonie, Frau Winternitz-Dorda, Eugen Papst) kam in allen Fällen eine Wiedergabe zustande, die bei zeitgenössischer Musik eine Seltenheit genannt werden darf. Für das Manuskript-Quintett und die Lieder stand Kaminski selbst am Pult. Die ekstatische Art seines Musizierens deckt sich mit dem Inhalt der in durchaus besonderer Form gebotenen Musik. Die rhythmische Vielfältigkeit entspricht einer bis zur Naivität sinnenfälligen Melodik, und das Einzelinstrument trägt letzte Möglichkeiten von Klang und Bewegung. Das Quintett gibt die bisher reinste Ausdeutung des Instrumentalen bei Kaminski. Es wirkte mit elementaren Kräften derart, daß es sofort wiederholt werden mußte. *Weiß-Mann.*

*

Stuttgart. Anläßlich der Jubiläumsaufführung von „Carmen" gelang Oberspielleiter Dr. *Otto Erhardt* eine besonders glückliche Inszenierung im Geiste der Musik. Die musikalische Leitung lag in den bewährten Händen von Ferdinand Drost.

BESPRECHUNGEN

Bei der Fülle des Materiales ist eine eingehendere Besprechung aller Werke unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier *ohne Zusatz* aufgeführt werden, gelten als *empfohlen;* eine nachträgliche Würdigung behält sich die Schriftleitung vor. Minderwertiges bleibt *unberücksichtigt*, falls nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke besteht nicht.

*

Bücher

Paul Bekker: Von den Naturreichen des Klanges. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. 1925. 75 S.

Eine kritische Betrachtung dieses Buches, die vom Gesichtspunkt des Verfassers ausgeht, der sich Klarheit über eigene Unklarheiten zu verschaffen suchte, müßte objektiv feststellen, daß es an und für sich ein Verdienst ist, einen Beitrag zu liefern für die phänomenologische Aesthetik, als einem der vielumstrittensten Gebiete der philosophischen Wissenschaften und der Musikwissenschaft. Paul Bekker ist ein anerkannt kluger Kopf. Die individuelle Gestaltung seiner Ansichten ist fesselnd und anregend und vieles wird sich später besser auswirken können, wenn seine Absichten vollkommen geklärt sein werden. Geht jedoch die kritische Betrachtung nicht vom Gesichtspunkt des Verfassers aus, sondern von der Art, wie das objektiv-wissenschaftliche Material gestaltet wurde, so wird man leider sagen müssen, daß dieses Buch gedacht als Grundriß einer Phänomenologie der Musik, vollkommen verfehlt ist. Man vermißt darin rein formal 1. die Präzision der Problemstellungen, 2. die erforderliche Klarheit der wissenschaftlichen Darstellung. Die Ueberladung mit historischem Material und das Uebergreifen auf das Gebiet der musikalischen Hilfswissenschaften (Notations- und Instrumentenkunde) macht es Wissenschaftlern wie Laien unmöglich, sich zu orientieren. Ueber den Inhalt wäre zu sagen, daß die Begriffsbildungen nicht scharf genug herausgearbeitet sind, daß Gegensätze dort eingeführt wurden, wo sie unhaltbar sind, so die Trennung der Klangphänomene in zeitliche und räumliche und die Zuweisung der Vokalmusik in die zeitliche, der Instrumentalmusik in die räumliche Kategorie. Verwirrend ist besonders die Stellungnahme Bekkers zur Möglichkeit der Authentizität bei der Reproduktion musikalischer Kunstwerke vergangener Epochen. Er streift damit Probleme von schwerwiegender Bedeutung, ohne eine Lösung zu versuchen oder Hoffnung auf eine solche zu geben. Trotz dieser Mängel, die dieses Buch, irrtümlich im Untertitel als Versuch eines Grundrisses einer Phänomenologie bezeichnet, enthält, würde es unter einem anderen Titel, z. B. von den Natur- und Kulturreichen des Klanges, als wertvolles Diskussionsmaterial für alle an der Musik wissenschaftlich interessierten Menschen angesehen werden können. So kann ich zum Schluß nur wiederholen: Paul Bekker ist ein kluger Kopf und will ein führender Kopf sein, also darf man ihm nicht kritiklos gestatten, unklare Bücher zu schreiben. Noblesse oblige. *Lotte Kallenbach-Greller (Berlin).*

*

Neumann Flower: Georg Friedrich Händel, der Mann und seine Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von Alice Klengel; mit 5 farbigen Tafeln und 47 zumeist unveröffentlichten Abbildungen, darunter zahlreichen Wiedergaben von Handschriften Händels. Verlag von K. F. Koehler, Leipzig.

Der Verlag Koehler hat sich ein Verdienst erworben, daß er das Werk des Engländers Flower mit seinen wertvollen Untersuchungen und neuen Forschungsergebnissen über das Leben Händels in der ausgezeichneten Uebersetzung von Alice Klengel dem deutschen Leserkreise zugänglich machte. Der Wert des Werkes liegt vor allem in der Veröffentlichung von sorgfältigen Quellenstudien und kritischen Untersuchungen, die neue Tatsachen zutage fördern und so manchen, von neueren Händelbiographien übernommenen Legendenbildungen und Fabeln ein Ende machen; ferner in der kurzen, knappen aber das Wesentliche hervorhebenden Schilderung der mit Händel in Berührung kommenden Persönlichkeiten und endlich in der Beschreibung der Musikverhältnisse, kulturellen Zustände der Zeit Händels und der widrigen Umstände, mit denen der Meister zu kämpfen hatte; dies alles wird teilweise in ganz neue Zusammenhänge mit der Entstehung seiner Werke gebracht, so daß sich manche neuen Gesichtspunkte für den Leser ergeben. Was das Werk noch besonders interessant macht, ist das aus dem Originalwerk übernommene Illustrationsmaterial mit zum Teil erstmals veröffentlichten Reproduktionen. Also, alles in allem ein höchst erfreuliches Buch in der Händel-Literatur, und zwar vom wissenschaftlich-musikhistorischen wie vielleicht in höherem Grade noch vom musikschriftstellerischen Standpunkt aus. Die trotz der sachlichen Darstellung ungemein fesselnd und anschaulich geschriebene Biographie hat durch die treffliche Uebersetzung von Alice Klengel nur gewonnen. Hat man einmal begonnen, das Werk zu lesen, so legt man es nicht wieder aus der Hand, das ist ein Vorzug, den man nicht bei allen Veröffentlichungen von Biographien hervorheben kann, der aber gerade bei diesem Werk auch von dem anerkannt werden muß, der vielleicht Mängel entdecken könnte. Freilich die richtige Einstellung auf das vorliegende Werk muß man haben und sie wird erreicht, wenn man dieses von dem Standpunkt aus betrachtet, von dem aus es auch betrachtet sein will, daß es den Menschen Händel schildern will. Sollte aber der Zweck des Buches sein, „daß die Wiederbelebung seiner Tonkunst in die weitesten Kreise dringt" (Vorwort), so müßte einer Besprechung von Händels Werken, von denen hier in der Hauptsache die Opern und Oratorien, die kirchenmusikalischen Werke und Gelegenheitskompositionen nur erwähnt sind, ein, wenn auch nur kleiner, Raum gegönnt sein, jedenfalls müßte bei der Erwähnung der Werke der Kreis auf die übrigen Kompositionen von Händel ausgedehnt sein. Dr. *K. Haering.*

Musikalien

Neue Bruckner-Partituren. Universaledition, Wien (auch Wiener Philharmonischer Verlag; siehe unten).

Wir meinen diesmal nicht die neun Symphonien, sondern vor allem eine Reihe nachgelassener Werke. Da ist die höchst beachtenswerte, aufführungserprobte Symphonie in d moll (die sog. Nullte), die vor der ersten begonnen, und vor der zweiten vollendet wurde; Scherzo und Finale stehen jedenfalls keinem andern Werke nach, sondern sind vollgültig. Bruckner konnte sich nicht entschließen, sie zu vernichten; er hielt sonst strenges Gericht über die eigenen Erzeugnisse. Schade, daß von der ebenfalls viersätzigen f moll-Symphonie (aus dem Kitzlerschen Lebensabschnitte) bis jetzt nur das Andante erschien. Zeit wäre es übrigens auch, das verworfene Scherzo der Vierten herauszugeben. Die sehr lehrreiche Ouvertüre in g moll ist in großem wie kleinem Format herausgekommen; die große Ausgabe enthält eine sachkundige Studie von Dr. Orel über Bruckners Form. Vom Streichquintett — zu dem übrigens auch das reizvolle Intermezzo gehört — gibt es eine neue Fassung, welche den Abänderungen folgt, die Bruckner sogar am Gutmannschen Stich noch vornahm; seine Selbstkritik konnte sich kaum je genugtun. Diese neue Ausgabe hat sehr gewissenhaft J. Wöß besorgt (mit Revisionsbericht). — Von den Chorwerken bieten sich jetzt nicht bloß Einzelwerke wie der 150. Psalm, sondern auch alle drei Messen in kleiner, dem Studium dienlicher Partitur, dar. Das ist ein großer Fortschritt! Uebrigens hat sich der (ersten) Messe in d moll, welche Eigentum des Universitätsverlags Wagner in Innsbruck ist, der Wiener Philharmonische Verlag bemächtigt, dessen neue Studienpartituren der klassischen Musik sich rasch einen Namen erwarben. Auch die Durchsicht der Messen hat J. Wöß geleistet.
Dr. *Karl Grunsky.*

*

Rudolf Kattnigg: Quartett Nr. 2 e moll. Wiener Philharmonischer Verlag, A.-G., Wien.

Allen vier Sätzen des für Klavier, Geige, Bratsche und Cello geschriebenen Quartetts (Op. 4) merkt man jugendliche Frische und unverbindliche Naivität an. Neben manchen überraschend reizvollen Zügen, die eine intensive Beschäftigung unbedingt lohnen, finden sich allerdings Partien, die stark an oft Gehörtes anklingen. Von einem jungen Tondichter kann man nun freilich nicht erwarten, daß er in harmonischer und formaler Hinsicht gleich völlig Neues bringe. So ist eine leichte Vorliebe für Zuckerbäckereien von der Art Korngolds und J. Marx' vielleicht mehr Nachwirkung der Schule als persönliche Geschmackssache des Autors. Sie zwingt also den kritisch Eingestellten keineswegs zu glatter Ablehnung. Wenn R. Kattnigg vorläufig die altehrwürdige Sonatenform ebenfalls noch für gut genug ansieht, um sich darin auszusprechen, so ist das ein günstiges Anzeichen, zumal dadurch dem Ganzen eine wohltuende Ordnung gewahrt bleibt. Man darf gespannt sein, was dem zweifellos begabten und technisch versierten Komponisten nun weiterhin aus der Seele quellen wird. Das Werk verlangt zwar gut ausgebildete Spieler, eignet sich aber seiner klaren eingänglichen Haltung wegen vorzüglich auch für Dilettantenkreise, die ihr klassisch-romantisches Repertoire ein bißchen zeitgemäß bereichern wollen. *H. Sch.*

Kleine Partituren des Philharmonischen Verlages, Wien.

Diese ganz hervorragend ausgestattete Sammlung findet einen zielbewußten Ausbau. Jedem Band ist auch in den neuen Bänden ein Bild (zumeist des Komponisten) und Erläuterungen beigegeben. Mir liegt vor die mustergültige Herausgabe des „Schauspieldirektors" von Mozart durch Bernhard Paumgartner in der Originalgestalt mit dem Text der ersten Fassung. Der Partitur ist ein Klavierauszug unterlegt. Es ist ganz erstaunlich, wie selbst in einer so vielteiligen Partitur das Notenbild absolut klar und übersichtlich bleibt. Von Mozart erschien ferner die C dur-Symphonie (K.V. Nr. 200). Von Joseph Haydn ist die Messe in B (die sogenannte Theresienmesse) aufgenommen; sie erscheint damit zum erstenmal im Druck. *H. H.*

Aus der Violinsonatenliteratur

Die neuere Sonatenliteratur ist nicht so arm — an Quantität — als wohl mancher glaubt. Wem aber der Ueberblick auf den sich ansehnlich mehrenden Stückzuwachs an Sonaten möglich ist, der muß sich wundern, wieviel Zeit nutzlos daran gerückt wird, die Weiterentwicklung der Sonate im Flusse zu halten. Kaum aufgetaucht, verschwinden solche Produkte wieder, die, wenn sie auch äußerlich eine fortschrittliche Tendenz wahren, doch keine Lebenssäfte haben und daher dem raschen Zerfall ausgesetzt sind. Es bleibt somit eine Ausnahme, wenn man auf eine Sonate stößt, an der reiche Phantasie und tüchtige Mache, inneres Leben und äußere Schönheit zugleich sich zeigen, Eigenschaften, die an *Paul Ertels c moll-Violinsonate* Op. 50 (Bote & Bock) fast auf den ersten Anblick in die Augen fallen, bei näherer Bekanntschaft aber immer deutlicher hervortreten und ihre Wirkung offenbaren. Kraft, die nicht unnötig vergeudet, sondern für die richtigen Stellen aufgespart wird, steckt in allen ihren Sätzen und wüßte man nicht, daß Paul Ertel schon den Sechzigern zuzuzählen ist, so würde man aus dieser Sonate sicher auf einen jugendlichen Komponisten schließen. An Gehalt entschieden leichter erscheint *Michael Lewins* bei Simrock herausgegebene *Violinsonate* (Op. 15). Daß der Komponist nicht in die Tiefen des Empfindens hinabsteigt, braucht man ihm nicht zu verübeln, der Stimmungsgehalt einer Sonate kann ja sehr mannigfaltig sein. Das flotte, prestoartige Allegro, welches den 2. Satz bildet, dürfte Kern- und Mittelpunkt dieser Sonate sein, auf seinen punktierten Rhythmus kommt der Verfasser wieder im Schlußsatz zurück, wobei man fühlt, daß die Wirkung schon vorausgenommen wurde. — Die Sonate D von *Franz Mayerhoff* (Op. 47 beim Klemm, Leipzig-Chemnitz) trägt im 1. Satz einen unruhigen Charakter zur Schau, ihre krampfhaft herbeigeführten Steigerungen kommen uns ebenso übertrieben vor, als die gesuchte Einfachheit des Intermezzo, seine besten Einfälle spart sich der Komponist für Adagio und Schlußsatz auf, so daß man immerhin das Wort „Ende gut, alles gut" auf ihn anwenden kann. — *Paul Gräner* wählt die Form der mehr- und kurzsätzigen Suite, um uns in seinem Op. 64 (Bote & Bock, 5 M.) davon zu überzeugen, daß ihm Gedanken leicht zuströmen, daß er Geschmack besitzt und sich in den Klangwirkungen von Geige und Klavier gut auskennt. Auf den harmonisch schwanken Boden auffallend modern gefärbter Musik stellen wir uns bei den drei *Einzelsonaten* für Geige, Bratsche und Cello von *Emil Bohnke* (Op. 13 Nr. 1, 2, 3, bei Simrock, je 1 M. 50 Pf.). Das Ohr muß sich beim Fehlen einer tragenden Baßstimme die harmonischen Zusammenhänge erst zurechtmachen und läuft dabei nicht selten Gefahr, sich in einem Labyrinth zu verlieren. Es ist aber nicht zu verkennen, daß Bohnke aus seiner inneren Natur heraus, also nicht um sich anders zu zeigen, als er in Wahrheit ist, diesen Stil gewählt hat. Jedenfalls ist das Prinzip, dem er folgt, konsequent durchgeführt, von fataler Stilmischung keine Spur zu finden. Mit mehr als einer unerquicklichen Stelle versöhnen andere, die Eingebungen einer dichterisch veranlagten Künstlernatur sind und es dem Spieler zur Pflicht machen, nicht nachzugeben, ob ihm nicht die Erschließung auch jener Teile gelingt, die zunächst unzugänglich erscheinen oder nicht viel Aussicht auf Gewinn reifer Früchte versprechen.

Alexander Eisenmann.

KUNST UND KÜNSTLER

— Der *Provinzialverband Rheinland des Reichsverbands Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hält anläßlich der Tausendjahrfeier der Rheinprovinz in den Tagen vom 17.—19. April in Köln eine festliche Tagung ab, die mit einem Kammermusikfest mit Werken rheinischer Komponisten verbunden ist. Die drei Festkonzerte bringen Werke von Max Schillings, Jak. Menzen, Konrad Ramrath, Ernst Heuser, Adolf Spies, Fritz Fleck, Ewald Strässer, Hubert Pfeiffer, Rob. Bückmann, Heinr. Lemacher, Erich Sehlbach, Rudolf Peters, Herm. Henrich, Walter Berten, Jos. Eidens, Kaspar Röseling, Herm. Unger. Zum großen Teil handelt es sich um Erst- und Uraufführungen unter Mitwirkung der Komponisten. Weiter ist eine Vorführung der neuen Orgel in der Messehalle durch Domorganist Hans Bachem vorgesehen, der Werke von Bach, Händel, Windsperger, Reger spielt. Bei anderen Gelegenheiten kommen Frauenchöre von Herm. Möskes und Männerchöre von Jos. Schwartz und A. v. Othegraven zu Gehör. Die Tagung bringt eine Reihe von Referaten und Vorträgen (Dr. Kahl, Dr. Kinsky, Dr. Unger, Marie Leo-Berlin usw.), Führungen durch das Heyer-Museum und gesellige Veranstaltungen.

— Dr. *Adolf Sandberger*, o. ö. Professor für Musikwissenschaft an der Universität München, der vor kurzem das 60. Lebensjahr vollendete, ehrte aus diesem Anlasse der „Frankenbund" in seiner Vaterstadt Würzburg durch Veranstaltung eines Festabends, bei dem Kammermusik und Lieder des Meisters zur Aufführung gelangten.

— Das neueste Werk des Koblenzer Komponisten *Hermann Henrich* „Suite concertante" für Orchester und Solo-Streichquartett hat Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug für das Duisburger Musikfest zur Uraufführung angenommen. Weitere Werke kommen in Köln (Bläsertrio), Hamburg (Klavierrhapsodie), Barmen (II. Streichquartett) und Berlin (Violin-Sonate, Klavierrhapsodie, Violinkonzert und Orchesterlieder) zur Aufführung.

— *Johannes Günther*, von dem kürzlich in der Gesellschaft für neue Musik in Köln ein Klavierkonzert mit großem Erfolge uraufgeführt wurde (siehe Rheinische Musikzeitung, Kölner Tageszeitungen usw.), ist neuerdings beauftragt worden, eine „feierliche Messe" zu komponieren; es ist beabsichtigt, dieselbe an Stelle der bisherigen Liturgie in allen protestantischen Kirchen einzuführen.

— In Reichenberg in Böhmen wird am 2. und 3. Mai die „Frühlingsfeier" von *Carl Prohàska* aufgeführt mit Gertrude Foerstel und Agnes Leydhecker als Solistinnen. Das große, überaus schwierige Chorwerk wurde in Deutschland zuletzt im Gewandhaus zu Leipzig unter Prof. Straubes Leitung mit stürmischem Erfolge gebracht, vorher in München, Hamburg, Berlin und Barmen nach der Uraufführung in Wien.

— *Karl Wendling* (Violine) und *Helene Renate Lang* (Klavier) hatten in Heidelberg und Stuttgart große Erfolge mit „Grillen" von *J. Haas.*

— Der bekannte in Leipzig ansässige Komponist *Paul Graener* wurde zum Dr. h. c. der dortigen Universität ernannt.

— Dr. *Ernst Bücken*, bisher Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Köln, wurde daselbst zum außerordentlichen Professor ernannt.

— *A. Nowakowski* aus Prag hatte in einem Stuttgarter Konzert mit Orgelwerken von Ad. Busch und Max Reger großen Erfolg.

— Der Münchner Pianist *Sigfrid Grundeis* spielte mit viel Erfolg in Aachen und Sigmaringen.

— *Fritz Kreisler* wurde Ehrenbürger New Yorks.

— Der deutsche Tenor *Karl Taucher* stürzte als „Siegfried" in der Metropolitan-Opera in eine Versenkung und erlitt ernste Verletzungen.

— Das 9. *Schlesische Musikfest* wird in den Tagen vom 7. bis 9. Juni 1925 in Görlitz gefeiert werden. Der orchestrale Teil wird vom Philharmonischen Orchester in Berlin ausgeführt. Siegfried Ochs und Wilhelm Furtwängler haben die Leitung übernommen.

— Generalmusikdirektor *Bruno Walter* wird 1. Dirigent der Wiener Staatsoper werden.

— Nach erfolgreichem Probegastspiel als Aida, Madame Butterfly und Carmen wurde *Hildegard Ranczak* aus Köln unter glänzenden Bedingungen an das Württ. Landestheater verpflichtet.

— *Joseph Krips*, bisher an der Wiener Volksoper, wurde als musikalischer Leiter an das Stadttheater in Dortmund verpflichtet.

— *Hugo Kaun* ist für Juni nach Chicago und Milwaukee eingeladen worden, wo Kaun-Feste veranstaltet werden.

— *August Stradal* wurde zum Ehrenmitglied der Deutschen Akademie der Musik und darstellenden Kunst in Prag ernannt.

— Gesangspädagoge *Dr. Paul Bruns* und Kammersänger *Waldemar Henke* sind in das Lehrerkollegium des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums zu Berlin berufen worden.

— Lektor *Erik Eggen* in Voß (Norwegen), der in seinem Buche „Skalastudier" (Studien über die Genesis der Skala auf nordischem Gebiet) auf die Dreivierteltonschritte in nordischer Volksmusik hinwies, erhielt auf Grund des Werkes und nach erfolgter Disputation den Doktorgrad von der Universität in Oslo.

— *Hilda v. Alpenburg-Eberbach* hatte von ihrem Gatten, Dr. Richard v. Alpenburg begleitet, in Ludwigsburg in einem gut gewählten Liederabend viel Erfolg.

— *Marta Fuchs* (Stuttgart) hatte in Aachen (Cornelius-Feier) und Nürnberg mit Liederabenden viel Erfolg.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Im Stadttheater zu Halle gelangte *Julius Weismanns* Oper „Schwanenweiß" zur Erstaufführung.

— Am Hamburger Stadttheater fand die deutsche Erstaufführung von *Ottorino Respighis* Oper „Belfagor" statt.

Konzertwerke

— Der *Rheinische Madrigalchor* brachte in Duisburg und Essen unter Prof. *Walter Josephsons* Leitung an *Joseph-Messner*-Abenden eine Reihe von a cappella-Chorwerken des Salzburger Domorganisten mit größtem Erfolge zur ersten, bezw. Uraufführung.

— In Stuttgart fand die Uraufführung von *August Halms* A dur-Symphonie unter Carl Leonhardts Leitung statt.

— *Heinrich Laber* brachte in einem Koburger Symphoniekonzert zwei Werke von zwei Brüdern zur Uraufführung: ein kleines Requiem „In der Kirche zu Selles" von *Adolf Büttner-Tartier* und ein Konzert für Harfe und Orchester von *Max Büttner*.

— *Hans Wolfgang Sachse* brachte in Plauen drei eigene Orchesterwerke (Capriccio, Vier Gesänge mit Orchester und „Prinzessin Lilaweiß", eine symphonische Dichtung) zur Uraufführung.

— *Max R. Albrecht* (Dresden) brachte in einem eigenen Konzerte seine „Heroische Ballade" für Soli, Frauenterzett, neunstimmigen Chor und Orchester zur Uraufführung.

— Das *Wiener Streichquartett* (Kolisch-Rotschild-Dick-Stutschewsky) brachte in Wien Streichquartette von Szymanowski und Rathaus zur Uraufführung.

— Die „Freie Volksbühne d. W." brachte in einem eigenen Kammermusikabend in *Barmen* ein Trio für Klavier, Violine und Cello, Klavierstücke und vier Lieder neuer Richtung von *Friedrich Bauer* zur Uraufführung, die lebhaften Beifall fanden.

UNTERRICHTSWESEN

— Das *Konservatorium für Musik* (Hagen i. W.) (Dir. Otto Laugs) hat in seiner Schauspielschule unter der Leitung von *Kurt Felden* eine besondere Einrichtung getroffen. Es werden „Sprechchöre" gebildet mit dem Ziel, die großen klassischen Sprechchöre des Altertums und die der Jetztzeit zur Aufführung zu bringen.

— An der Städtischen Akademie für Tonkunst in *Darmstadt* fand die erste hessische staatliche Prüfung für Musiklehrer und Musiklehrerinnen statt.

— Zur Gewinnung von objektiven Maßstäben zur Beurteilung der verschiedenen Lehrverfahren bei der Musikerziehung gibt die „Berliner Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung" Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41, die Anregung zu einem *einjährigen Lehrversuch*, an dem sich Vertreter der verschiedenen Methoden (Notenlehrmethode, Eitzsches Tonwort, Tonika-do-Lehre usw.) zu beteiligen hätten.

— Das Kölner Konservatorium für Musik wird zu einer *Rheinischen Hochschule für Musik* umgestaltet. Mit ihr ist eine Volksakademie für Musik verbunden, deren Aufgabe es sein soll, Nichtberufsmusikern eine solide Fundamentalbildung zu geben, die sie befähigt, künstlerische Hausmusik zu pflegen.

GEDENKTAGE

— Der Seniorchef des Musikverlages B. Schotts Söhne in Mainz, *Geh. Kommerzienrat Dr. Ludwig Strecker*, konnte auf eine 50jährige Tätigkeit in der Firma zurückblicken.

— Am 23. März d. J. wurde der in weitesten Kreisen geschätzte frühere Hofschauspieler und jetzige dramatische Lehrer und Stimmbildner *José-Maria Lepanto* 70 Jahre alt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Auf Veranlassung des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung wird die Herausgabe des Monumentalwerkes *„Denkmäler deutscher Tonkunst"* (Breitkopf & Härtel) fortgesetzt. Die nächsten 20 Bände werden unter Leitung von Prof. H. Abert veröffentlicht.

— Der *Hilfsbund für deutsche Musikpflege*, Berlin W. 62, Schillerstraße 9 (1. Vorsitzender: Prof. Dr. Georg Schumann), gab seinen vierten Jahresbericht heraus.

— Ergebnis des Preisausschreibens 1924 des Verlags *B. Schotts Söhne* (Mainz). Die Anregung zur Komposition eines Konzertes im Kammerstile, die der Verlag im Frühjahr 1924 gab, ist auf äußerst fruchtbaren Boden gefallen. 103 Werke sind aus aller Herren Länder eingesandt worden. Der Durchschnittswert der Arbeiten war ein erfreulich hoher. Bei der Verteilung der Preise leitete die Herren Joseph Haas, Paul Hindemith, E. W. Korngold, Dr. Strecker und L. Windsperger, die das Preisrichterkollegium bildeten, die übereinstimmende Ansicht, daß im Hinblick auf die relative Gleichwertigkeit der in die engere Wahl gekommenen Werke ein erster Preis nicht verteilt werden könne und daß deshalb die fünf besten Arbeiten mit gleichen Preisen ausgezeichnet werden müßten. Diese fünf Preise wurden in einstimmiger Entscheidung den folgenden Komponisten zuerkannt (Namen in alphabetischer Reihenfolge): Paul Dessau, zurzeit Berlin (Konzert für Solovioline mit Flöte, Klarinette und Horn); Aarre Merikanto, Finnland (Konzert für Violine, Klarinette Horn und Streichsextett); Ernst Toch, Wien, zurzeit Mannheim (Konzert für Violoncello und Kammerorchester); Alexander Tscherepnin, Rußland, zurzeit Monte Carlo (Konzert für Flöte und Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters); Hermann Wunsch, zurzeit Berlin (Konzert für Klavier und kleines Orchester). Die fünf preisgekrönten Konzerte werden im Verlag von B. Schotts Söhne erscheinen.

— *Das hundertste Konzert der „Deutschen Kultur" in München.* Im Herbst 1922, als Sorgen und Kummer schwer und immer schwerer auf dem deutschen Volke lasteten, als sogar der Deutschen geliebteste Trösterinnen, Natur, Literatur und Kunst, nur noch wenigen Glücklichen zugänglich waren, da hat ein echter deutscher Volksmann, Karl Freytag, Oberlehrer einer Münchner Schule, den idealen Gedanken gefaßt, dem plötzlich so verarmten Mittelstand wieder zu künstlerischen Genüssen zu verhelfen. Und das ist ihm, dank seines rastlosen Wirkens und Werbens, auch gelungen. Allwöchentlich werden in dem zum Konzertsaal umgewandelten Turnsaal seiner Schule einer aufnahmefreudigen Schar musikausgehungerter Kunstfreunde gegen einen kaum nennenswerten Eintrittspreis eine Reihe von Aufführungen dargeboten, die in anderen Konzertsälen teuer erkauft werden müssen. Der menschenfreundliche Schöpfer dieses schönen Unternehmens verfolgt dabei einen zweifachen Zweck: nicht allein seinem Publikum einige seelisch erhebende, weltvergessene Stunden zu verschaffen, sondern auch mit ihrer Existenz kämpfenden Künstlern zu Verdienst, und jungen, neuaufstrebenden Talenten zum Bekanntwerden zu verhelfen. Schon die Betitelung dieser Vereinigung: „Deutsche Kultur" gibt den Hinweis, daß in erster Linie deutsche Kunst zu Worte kommen soll. Die Programme bringen jedoch nicht bloß Bekanntes; es gab auch selten gehörte Werke aus dem 18. Jahrhundert bis herauf zu Zilchers „Hohelied Salomonis". Lebenden Komponisten, wie Richard Trunk und Karl Pottgießer, waren unter persönlicher Mitwirkung der Meister eigene Abende gewidmet. Möge es Oberlehrer Freytags so segensreicher Vereinsschöpfung, die auch Kunstausstellungen (Karl Freytag ist nebenbei auch ein von Lenbach selbst aufgemunterter feinempfindender Landschaftsmaler), Führungen durch Sammlungen, wissenschaftliche und literarische Vorträge, Rezitationen und Ausflüge in sich faßt, doch durch Spenden wohlwollender Volksfreunde gelingen, auch weiterhin immer mehr zu bewahren und zu verbreiten, was sonst so Vielen zu entschwinden droht: „Deutsche Kultur!"

Mathilde v. Leinburg.

BEMERKUNGEN

— Prof. Dr. *Sandberger* (München) benachrichtigt uns, daß die Notiz von der Vollendung einer Oper „Der Tod des Kaisers" verfrüht sei, indem bis jetzt nur Skizze, Vorspiel und zwei Szenen vorlägen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 15

Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns

Von Prof. THEODOR WIEHMAYER (Stuttgart)

„Ehrt eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister."
Wagner (Meistersinger).

Dem deutschen Volke ist mit den unvergänglichen Werken seiner musikalischen Großmeister ein Besitz in die Hand gegeben, um den es von allen anderen Völkern beneidet wird und der mit Recht als *nationales Heiligtum* betrachtet werden kann. Es ist klar, daß ein solcher Besitz auch Verpflichtungen auferlegt, deren vornehmste darin besteht, den uns anvertrauten kostbaren Schatz unversehrt zu erhalten und vor Eingriffen von fremder Hand zu beschützen. Das Dogma der *Unantastbarkeit* solcher Werke ist in allen Kulturländern eine Selbstverständlichkeit; man sollte meinen, daß wir in den gegenwärtigen Zeiten einen besonderen Grund hätten, es zu respektieren und dankerfüllt zu den Meistern aufzublicken, die uns ein derartiges Vermächtnis hinterlassen haben.

Nun sind seit Jahrzehnten Bestrebungen bei uns im Gange, die darauf hinzielen, die Werke unserer Klassiker in einem sehr wichtigen Belange als *verbesserungsbedürftig* hinzustellen und deren Endzweck naturgemäß darin besteht, diese als notwendig erachteten „Verbesserungen" auch wirklich *durchgeführt* zu sehen. Diese einschneidenden Reformbestrebungen finden ihre Begründung in der Theorie eines bekannten hochverdienten Musikgelehrten, einer Theorie jedoch, die bei der großen Mehrzahl der praktischen Musiker von Anfang an auf heftigen Widerspruch gestoßen ist, weil sich der gesunde musikalische Instinkt des Lesers gegen die Schlußfolgerungen dieser Lehre auflehnt. Und das mit vollem Recht, denn es ist eine seit Jahren bekannte und bis heute unwiderlegte Tatsache, *daß dieses Lehrgebäude auf tönernen Füßen ruht*, daß es auf *Trugschlüssen* aufgebaut ist.

Trotz alledem gibt es noch eine Gruppe von Verfechtern dieser Theorie, die, ohne auf die gegen die Lehre ihres Meisters erhobenen sachlichen Einwände überhaupt einzugehen, nicht davon abläßt, die musikalische Welt mit den oben erwähnten „Reformbestrebungen auf Kosten der Klassiker" zu behelligen und zu beunruhigen. Ist es da ein Wunder, wenn man zu *scharfen Mitteln* greifen muß, um die so dringend notwendige Klärung auf diesem viel umstrittenen, wichtigen Gebiete der Musiktheorie sozusagen mit Gewalt herbeizuführen? Es sei ausdrücklich betont, daß sich die nachstehenden Ausführungen selbstverständlich nicht gegen die *Person* des auf anderen Gebieten wegen seiner hervorragenden Leistungen geschätzten Musikgelehrten richten, sondern einzig und allein gegen seine *Theorie*, welche, anstatt Klarheit zu bringen, in ihrer Auswirkung die unheilvollsten Folgen gezeitigt und die durch den Theoretiker *Moritz Hauptmann* angebahnte gesunde Weiterentwicklung der metrischen Wissenschaft um Jahrzehnte verzögert hat. Bei der bedauerlichen Zuspitzung der Lage durch die vorerwähnten Umstände läßt sich jedoch eine schonungslose Aufdeckung der Mißstände schlechterdings nicht mehr vermeiden.

Im Septemberheft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (1924) erschien ein Aufsatz: „Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag" von *Eugen Tetzel*, der die Aufmerksamkeit weitester musikalischer Kreise im höchsten Grade verdient. Sein Verfasser untersucht darin vom Standpunkte der *Riemannschen Lehre* aus die klassischen Sonatensätze von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* auf die Richtigkeit ihrer *metrischen Einordnung* hin und gibt das Resultat seiner Forschungen in einer Tabelle bekannt, die wir hier im Auszuge folgen lassen:

Klavier-Sonaten der Klassiker:

	Haydn		Mozart		Beethoven		Zusammen	
	Sätze	Prozent	Sätze	Prozent	Sätze	Prozent	Sätze	Prozent
Geprüft:	94		51		119		264	
Taktstriche falsch:	21 =	22,3	10 =	19,6	9 =	7,6	40 =	15,2

Dazu bemerkt der Verfasser ganz ernsthaft, „daß von den drei großen Klassikern *Beethoven* am wenigsten Verstöße gegen eine richtige Taktstrichsetzung gemacht hat, nämlich nur in 7,6% seiner Sonatensätze, während dies bei *Mozart* und besonders bei *Haydn* bald dreimal so oft der Fall ist". Und ebenso ernsthaft knüpft er daran die kategorische Forderung, daß diese „Fehler der Notation" in den Neuausgaben der Klassiker „berichtigt" werden.

Also bei Haydn und Mozart wäre damit zu rechnen, daß im Durchschnitt von je fünf Sätzen immer einer falsch im Takte steht; bei Beethoven ist das Verhältnis etwas günstiger. Diese großen Meister hätten demnach in einem sehr wichtigen Punkte ihrer Kunst (in der für Auffassung und Vortrag maßgebenden Schwerpunktbestimmung) durchaus versagt; *sie hätten es nicht verstanden, ihre eigenen Gedanken richtig aufzuzeichnen*!

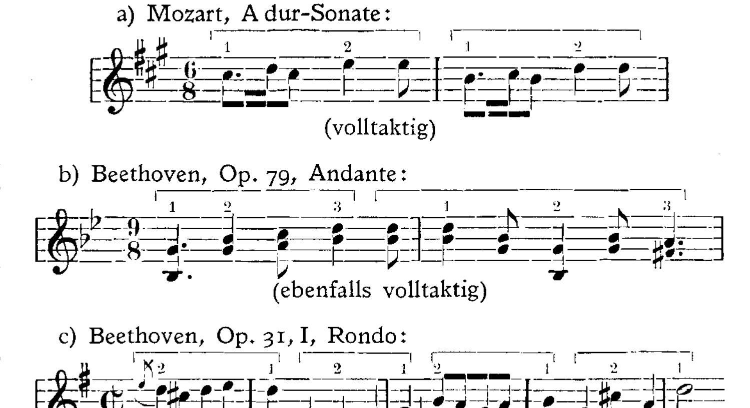
Für jeden unvoreingenommenen Musiker ist eine solche Annahme natürlich vollkommen ausgeschlossen und ich konnte mich daher auch damit begnügen, im Dezemberheft der genannten Zeitschrift den Beweis dafür zu erbringen, daß die *Art* der Analyse, die zu solch erstaunlichen Ergebnissen geführt hat, *alles andere als einwandfrei* ist.

Dafür habe ich es mir um so mehr angelegen sein lassen, den *Ursachen* solcher und ähnlicher Verirrungen auf dem Gebiete der Metrik nachzugehen, die, was unschwer nachzuweisen ist, in der Lehre *Hugo Riemanns* zu finden sind. Eine endgültige Auseinandersetzung mit dieser Lehre unter dem Titel „Hugo Riemanns metrisches Betonungsschema" ist im Maiheft (1923) dieser Zeitschrift erschienen; ein Sonderabdruck davon wurde in 1500 Exemplaren an alle irgendwie in Betracht kommenden Kreise des In- und Auslandes versandt. Trotz der weiten Verbreitung des Aufsatzes ist mir von einem *Einspruch von seiten der Anhänger Riemanns nicht das geringste bekannt geworden;* dagegen sind mir zahlreiche anerkennende Zuschriften führender Musiker zugegangen, und ich darf daher wohl annehmen, daß meine Beweisführung überzeugt hat.

Nun sollte man meinen, daß die Lage genügend geklärt sei, um jeden weiteren Versuch zur „Verbesserung" unserer klassischen Meisterwerke auszuschließen. Doch weit gefehlt, gerade das Gegenteil ist der Fall; die eingangs zitierte Tabelle zeigt mit erschreckender Deutlichkeit, wohin der Weg führt, und so bleibt denn nichts anderes übrig, als den Vorstoß zu parieren und mit neuem Beweismaterial die Theorie zu bekämpfen, der wir solche Verirrungen verdanken.

Die Wurzel des Uebels, der eigentliche verhängnisvolle Trugschluß der Lehre Riemanns liegt in seiner *Definition des Taktes.* Riemann begeht den folgenschweren Irrtum, den Takt (das Grundmetrum also) nicht *metrisch*, sondern *rhythmisch* aufzufassen. Mit diesen beiden Betrachtungsweisen verhält es sich folgendermaßen:

Ich betrachte den Takt im *metrischen* Sinne, wenn ich mir *ohne Rücksicht auf den musikalischen Inhalt* bewußt werde, daß ein Takt stets aus *zwei Teilen*, einem ersten, „guten" und einem zweiten, „schlechten" Taktteil besteht. Die *rhythmische* Betrachtung dagegen besteht darin, daß ich untersuche, wie sich der *musikalische Inhalt*, die *rhythmische Gruppe* oder das *Taktmotiv* zur oben gezeigten, ein für allemal feststehenden Ordnung der Taktteile (1—2 oder 1—2—3) verhält, d. h. ob sich die zwei oder drei Schwerpunkte der Motivgruppe *innerhalb* der Taktgrenzen befinden, oder ob sie *zum Teil* auf den nächsten Takt entfallen, so daß die Motivgruppe rittlings über dem Taktstrich steht. Im ersten Falle liegt eine *volltaktige* (fallende), im zweiten Falle eine *auftaktige* (steigende) Motivgruppe vor, z. B.:



Der hervorragende Theoretiker *Moritz Hauptmann* hat in seinem Buche: „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) diese beiden Arten der Taktinhalte ausführlich behandelt. Er bezeichnet die volltaktige Gruppe als *positive* (1—2), die auftaktige dagegen als *negative* Folge (2—1).

Riemann läßt sich durch die grundlegenden Erkenntnisse seines Vorgängers nicht im geringsten beirren; er betrachtet den Takt nur *rhythmisch* (und zwar *einseitig* rhythmisch im *auftaktigen* Sinne), indem er sagt:

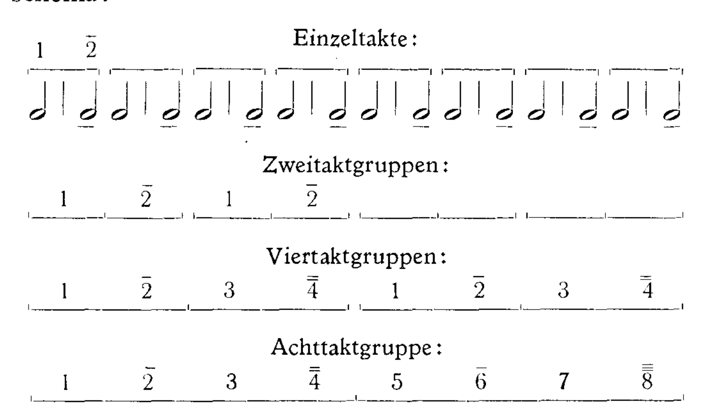
„Die erste Symmetrie (das erste synthetische Gebilde metrischer Art) ist das aus zwei Zählzeiten bestehende Taktmotiv der Form: 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 .... Eine solche Einheit zweier (zunächst durchaus nur zweier) Zählzeiten heißt ein *Takt*" (Riemann, Musiklexikon, unter „Metrik").

Um das Vorgehen Riemanns richtig einzuschätzen, muß man sich vergegenwärtigen, daß zu seiner Zeit in gewissen Lehrbüchern (z. B. in den Formenlehren von *Lobe* und *Marx*) die volltaktige Motivbildung gegenüber der auftaktigen stark in den Vordergrund gerückt wurde und daß der Fehler der einseitig volltaktigen Leseweise auch in die Praxis übergegriffen hatte. Riemanns Entrüstung darüber ist daher wohl zu verstehen und durchaus zu billigen. Anstatt aber die Dinge auf das richtige Maß zurückzuführen, verfällt er in den weit schlimmeren entgegengesetzten Fehler, die ihm verhaßten volltaktigen Bildungen *gänzlich auszuschließen.*

Die Berechtigung der volltaktigen Form: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | erkennt Riemann, wie gesagt, nicht an, trotzdem sie in der Literatur tausendfach nachzuweisen ist; für ihn ist die auftaktige Form: 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 schlechthin der *Takt.*

Diesem ersten Gewaltakt verdanken wir zunächst einmal die sogenannte „Taktstrichfrage" mit all ihren üblen Folgeerscheinungen. Wir verdanken ihm aber noch ein anderes: Die falsche Vorstellung von dem vermeintlichen *metrischen Hauptgewicht der Schlüsse*, ein zweiter Trugschluß, der sich, wie wir gleich sehen werden, ganz folgerichtig aus dem ersten entwickelt.

Das Taktschema: ♩ | ♩ als metrische Grundform betrachtend, gibt Riemann der im Auftakt stehenden leichten Zählzeit die Bedeutung eines metrisch *Ersten*, während die hinter dem Taktstrich stehende schwere Zählzeit zur metrisch *Zweiten* wird [1]. Damit ist nun die Anordnung, wie wir sie weiter oben im Grundmetrum, dem Takt, beobachtet haben, geradezu auf den Kopf gestellt: der *erste*, gute Taktteil ist bei Riemann metrisch *Zweites*, der *zweite*, schlechte Taktteil funktioniert dafür als metrisch *Erstes*! Dieses widersinnige Verhältnis überträgt er nun konsequent auf alle höheren metrischen Ordnungen und gelangt dadurch zu folgendem Akzentschema:



Hier feiert nun das Riemannsche Auftaktprinzip seinen höchsten Triumph: alle metrischen Ordnungen sind stark auftaktig und zeigen schwere Schlüsse, die im Verlauf der Achttaktgruppe an Kraft gewinnen, bis im achten Takt der Höhepunkt der Schlußwirkung zugleich mit dem Ende erreicht ist. Das ganze Schema besteht danach nur aus einem einzigen riesigen Auftakt zum achten Takt.

Jetzt verstehen wir auch, wie Riemann dazu gekommen ist, das metrische Schwergewicht gerade auf die *Schlüsse* der Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen zu verlegen, eine Anordnung, die weder mit dem natürlichen Empfinden, noch mit den Gesetzen der Logik, denen die metrische Betonung ausschließlich untersteht, in Einklang zu bringen ist. Da Riemann aber einmal die metrische Taktordnung auf den Kopf gestellt hatte (siehe oben), so mußten folgerichtig auch die Akzentverhältnisse der höheren Ordnungen diese Umkehrung mitmachen. Aus der dem menschlichen Empfinden ebenso wie der sprachlichen und musikalischen Diktion gemäßen *Hauptbetonung des Anfangs* einer metrischen Reihe, wie sie von *Hauptmann* ausführlich begründet ist [2], wird daher bei Riemann eine *Hauptbetonung des Schlusses*, welche, wie wir später an einem Beispiel zeigen werden, für die metrische Analyse verhängnisvoll geworden ist (vgl. die zweite Analyse von „Alles neu macht der Mai" S. 348).

Die vorstehend erörterten zwei Trugschlüsse bilden die Grundlage der Riemannschen Lehre. Auf sie sind alle Verirrungen im Bereiche der Metrik zurückzuführen, desgleichen alle Vergewaltigungen und Entstellungen der Werke unserer großen Meister, wie sie — Gott sei Dank — bis jetzt nur in den Analysenwerken und theoretischen Abhandlungen Riemanns und seiner Anhänger zu finden sind, was freilich genügt, um die Köpfe der Leser gründlich zu verwirren. Die musikalische Praxis hat sich dagegen bisher vollständig frei von diesen zersetzenden Einflüssen gehalten und wird dies, allen Bemühungen der „Taktstrichschieber" zum Trotz, auch fernerhin tun.

Es steht geschrieben: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen". Nun wohl, die letzten Auswirkungen der Riemannschen Theorie lassen sich einerseits an den Plänen des Herrn Tetzel, die in dem eingangs erwähnten skandalösen „Fehlerverzeichnis der Klassiker" ihren Niederschlag finden, andererseits an den „Analysen von *Chopins* Klavierwerken" von *Hugo Leichtentritt* vortrefflich beobachten. Was in diesem letzteren Werke an Gewaltsamkeiten aller Art, besonders aber an schrankenloser Willkür in der Schwerpunktbestimmung und im Verschieben der Taktstriche geleistet wird, spottet jeder Beschreibung. Tetzel gibt in seinem Aufsatz eine abschreckende Probe daraus:

Chopin, As dur-Ballade:
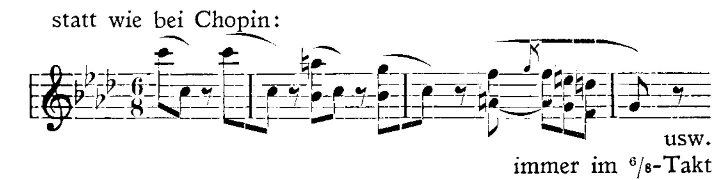
---

[1] Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 305.

[2] „Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das erste eines zweiten, ihm gleichen sein kann, ist für sein zweites das *Bestimmende*. Dieses zweite ist das *Bestimmte*. Es hat ein Erstes gegen sein Zweites die *Energie des Anfanges* und damit den metrischen *Akzent*. Im zweizeitigen Metrum ist das erste Glied das akzentuierte, das zweite ist akzentlos." (*M. Hauptmann*, Die Natur der Harmonik und der Metrik, S. 241.)

Diesem ewigen (von Hauptmann nur formulierten) Grundgesetz der Metrik haben sich, mit alleiniger Ausnahme von Riemann, alle Forscher auf diesem Gebiete unterworfen. Der Schreiber dieses hat in seiner „Musikalischen Rhythmik und Metrik" das metrische Betonungsschema darnach aufgebaut, dessen Akzentabstufungen sich ergeben, wenn man das obige Riemannsche Akzentschema, immer mit der „1" anfangend von *rückwärts* liest.

Da jegliche Musik schließlich nur aus einer Reihe von Gedanken (Phrasen) besteht, so wäre für die Hauptbetonung des Anfangs einer Reihe auch noch die Grundregel des *natürlichen Ausdrucks* ins Treffen zu führen, die folgendermaßen lautet: „Der Anfang einer Phrase soll (wie der Anfang eines Satzes in der Wortsprache) etwas hervorgehoben werden, das Ende dagegen ist in natürlicher Senkung *descrescendo* zu spielen."

statt wie bei Chopin:



Wenn er jedoch dabei ausruft: „Vor solchen ‚Verbesserungen‘ möge mich der liebe Gott bewahren“, so liegt darin eine tragikomische Verkennung der Sachlage, denn was er plant, läuft ganz auf dasselbe hinaus, nämlich auf eine Verschandelung der Werke unserer Klassiker. Auch Herr Tetzel unterliegt genau so wie Leichtentritt und viele andere dem unheilvollen Einfluß der Riemannschen Irrlehre.

Nach all dem Gesagten kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die metrische Wissenschaft gegenwärtig einen beispiellosen Tiefstand erreicht hat. Um diesen zu überwinden und eine Besserung einzuleiten, war es zunächst einmal erforderlich, den Finger auf die Wunde zu legen und die Mißstände schonungslos aufzudecken. Das dürfte hier geschehen sein, doch ist damit noch nicht alles getan. Die Erfahrung lehrt, daß die Vertreter der Lehre Riemanns sich nicht so leicht entmutigen lassen. Ungeachtet aller sachlichen Einwände und Feststellungen fahren sie darin fort, die alten Irrtümer immer wieder aufs neue vorzubringen und durch ihre Forderungen nach Reform die musikalischen Kreise zu beunruhigen. Es ist klar, daß diesem Zustande der Zwiespalt und Spannung auf einem so wichtigen Gebiete der Musiklehre so bald wie möglich ein Ende gemacht werden muß.

Für den wahrscheinlichen Fall also, daß es mir trotz aller Mühe nicht gelungen sein sollte, meine Gegner von der Unhaltbarkeit der Lehre Riemanns zu überzeugen, lasse ich noch ein paar Beispiele folgen und fordere die Verfechter dieses Systems hiermit auf, in einer der nächsten Nummern dieser Zeitschrift ihre Einwände gegen meine Darstellung vorzubringen und die Lehre ihres Meisters zu verteidigen.

Zu diesem Zwecke sei es mir gestattet, meinen Standpunkt kurz zu präzisieren: Er wird bestimmt durch die Erwägung, daß, wie jede andere, so auch die metrische Wissenschaft darauf angewiesen ist, *ihre Erkenntnisse aus der Praxis zu schöpfen.* Diese aber lehrt uns unzweideutig in Tausenden von Beispielen, daß neben den *auftaktigen* (steigenden) auch die *volltaktigen* (fallenden) Motivgruppen zu Recht bestehen. Das Riemannsche Betonungsschema, das die letzteren ausschließt, ist demnach zu verwerfen.

Der Riemannsche Lehrsatz vom metrischen *Hauptgewicht der Teilschlüsse* (auf 2, 4 und 8 des Schemas) beruht auf seinem Betonungsschema; fällt dieses, so ist auch er ungültig.

Dieser falsche Lehrsatz hat auf dem Gebiete der Analyse ebensoviel Unheil angerichtet, wie das Riemannsche Betonungsschema in der Taktstrichfrage. Die Wirkung beider läßt sich an dem folgenden einfachen Beispiel (die einfachsten Beispiele sind bekanntlich die überzeugendsten) vortrefflich veranschaulichen:

„Alles neu macht der Mai“

a)

1 2 3 4, 1 2 3 4;

1 — 4, 1—4.
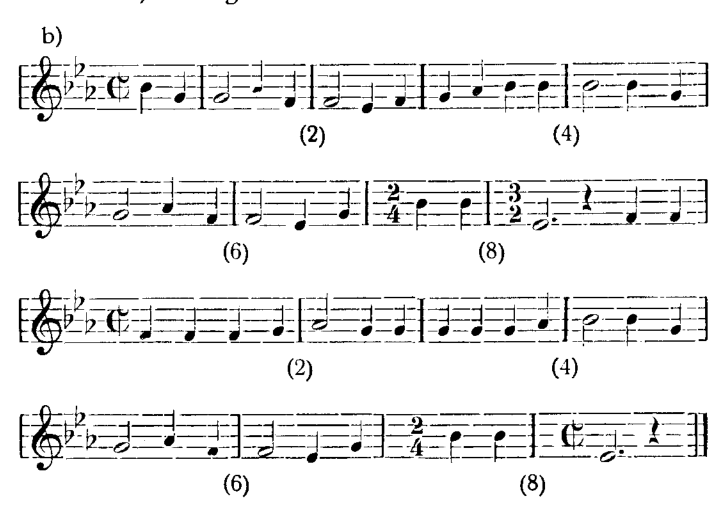
1 — 4, 1 — 4;

1 — 4, 1 — 4.

Schema: a 4/4, a 4/4, b 4/4, a 4/4

Das bekannte und beliebte Kinderlied läßt in dieser ursprünglichen Notierung eine ganz normale Struktur erkennen. Alle Phrasen*anfänge* liegen in gleichen Abständen von je zwei Normaltakten auseinander, so daß der Hörer den Eindruck *vollkommener Regelmäßigkeit* des Aufbaues erhält. Denn, das sei hier nochmals betont: nicht durch die *Schlüsse* (wie Riemann lehrt), sondern durch die *Anfänge* der Phrasen und ihre Abstände voneinander wird beim Anhören einer Komposition der Eindruck des Regelmäßigen oder Unregelmäßigen ausgelöst. Dafür liefert die vierte Phrase des obigen Beispiels den besten Beweis, da sie nur drei Motive enthält und daher einen halben Takt früher schließt als die vorhergehenden Phrasen, deren Schluß auf die Taktmitte fällt. Dadurch wird aber die Regelmäßigkeit des Aufbaus nicht im geringsten beeinträchtigt. Wir haben es hier also mit einem Musterbeispiel der *regelmäßigen zweiteiligen Liedform (a, a, b, a)* zu tun.
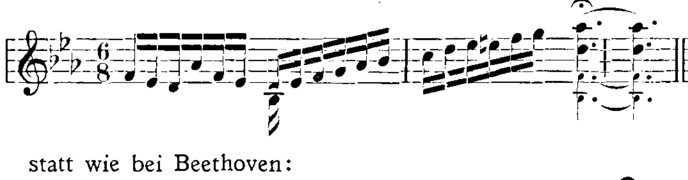
Analysieren wir das Lied jedoch nach der Methode Riemanns, so ergibt sich ein wesentlich anderes Bild:
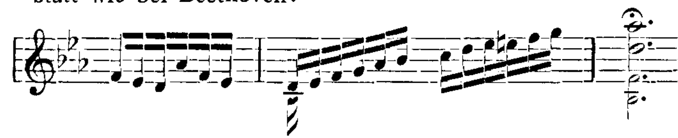


Ein jeder wird zugeben müssen, daß aus dem einfachen, anspruchslosen Kinderlied ein *Zerrbild* geworden ist, ein total verunglücktes Machwerk, das in dieser Form zu Papier zu bringen sich der krasseste Dilettant nicht getraut hätte. Dabei ist die Analyse genau nach den Grundsätzen der Riemannschen Lehre vorgenommen; das Beispiel, das mir bei der unvermeidlichen Taktstrichverschiebung als Vorlage gedient hat, kann jeder selbst in Riemanns „Analyse von Beethovens Klaviersonaten" (Bd. II, S. 202 ff.) nachschlagen. Es ist der herrliche *Andantesatz* der Es dur-Sonate Op. 27 Nr. 1, dessen Thema denselben Rhythmus aufweist, wie der Anfang des obigen Kinderliedes. Auch dort wie hier die Umstellung der Taktstriche und ebenso die Einschaltung eines $^{2}/_{4}$-Taktes. Diese erfolgt jedoch in dem Andantesatz unter ganz eigenartigen Umständen, welche eine nähere Betrachtung verdienen.

Riemann gebraucht drei volle Seiten, um seine Gründe für die Notwendigkeit der Taktstrichumstellung darzulegen, und meint schließlich: „Diese Hinweise dürften genügen, das Kopfthema von Op. 27 seiner Trivialität (in Beethovens Fassung!) zu entkleiden und ihm sogar intimen Reiz (in Riemanns Notierungsweise!) zu verleihen." O sancta simplicitas! Was würde wohl *Beethoven* selbst dazu gesagt haben, der in solchen Sachen durchaus keinen Spaß verstand?[1]

Auch der Allegroteil des ersten Satzes muß sich die Umstellung der Taktstriche gefallen lassen, wobei Riemann kein Bedenken trägt, die Fermate am Schluß auf zwei Takte zu verteilen:



statt wie bei Beethoven:

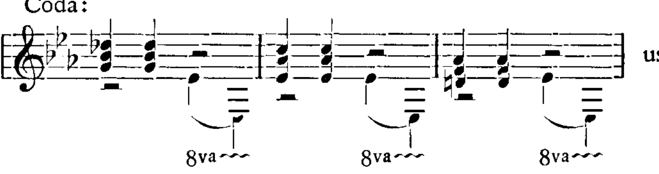


Eine derartige „synkopische Fermate" ist ein Unding, das bei Beethoven überhaupt nicht vorkommt, weder in seinen Sonaten, noch in seinen Symphonien. Ausgangspunkt und Ende des ansteigenden Sechzehntellaufs mit ihren harmonischen Stützpunkten (*b* im Baß) fallen bei Beethoven, wie sich's gehört, auf den Takt*anfang*, bei Riemann dagegen auf die Takt*mitte*. Dieser kleine „Schönheitsfehler" (der einem unbeholfenen Anfänger allenfalls zu verzeihen wäre) berührt um so merkwürdiger, wenn man sich erinnert, daß Riemann kurz vorher (s. S. 202) die auf die „Taktmitten fallenden Schlußwirkungen" gerade dieses Satzes in der Beethovenschen Notierung als „orthographischen Fehler" rügt, den er durch Verschieben der Taktstriche „verbessern" zu müssen glaubt. Und hier in seiner eigenen Notierung? Doch was tut man nicht, um seine Theorie durchzusetzen![1]

Sechzehn Takte später stellt uns Riemann vor ein neues Rätsel, denn hier am Schluß der Wiederholung des Hauptteils erscheint der bereits oben erwähnte befremdliche $^{2}/_{4}$-Takt, der die Sache so „einrenkt", daß in der anschließenden kurzen *Coda* die *Beethovenschen Taktstriche wieder gelten.* Das ist nun eine höchst überraschende Wendung der Dinge, die der gewöhnliche Verstand schier nicht zu fassen vermag. Denn in der *Coda* wird doch der Rhythmus des Kopfthemas des Satzes (♩ ♩ 𝅗𝅥) unverändert weitergeführt, wobei der in Oktaven nachschlagende Baß die Stelle der halben Note vertritt, was jedes Kind begreifen kann. Man vergleiche:

Kopfthema: und:

Coda:



Im Hauptsatz sollen also nach Riemann die Taktstriche wegen der „auf die Taktmitten fallenden Schlußwirkungen" *falsch* stehen, in der Coda, wo genau derselbe Rhythmus vorliegt, dagegen *richtig.* Das begreife, wer kann. Freilich ist zu bedenken, daß sich die Taktstrichverschiebung in den letzten Takten des Satzes ohne Aenderung des Notentextes unmöglich durchführen ließ, und zu einer solchen fand Riemann wohl nicht den Mut[2]. Also blieb ihm nichts anderes übrig als die oben erwähnte neue *Inkonsequenz*, „ein Erdenrest, zu tragen peinlich". Wir stehen da vor zwei Möglichkeiten: entweder ist Riemann im Recht und Beethoven hätte demnach, durch seine „falsche" Taktstrichstellung verleitet, den Schluß des Satzes verpfuscht (das bequeme Hilfsmittel eines eingeschobenen $^{2}/_{4}$-Taktes im C-Takt kommt bei Beethoven in diesem Sinne überhaupt nicht vor), oder aber die Beethovenschen Taktstriche stehen

[1] Vergl. den von *C. Reinecke* in seinem Buche „Die Beethovenschen Klaviersonaten" auf S. 53 f. mitgeteilten Fall *Nägeli* und die Sonate Op. 31 Nr. 1.

[1] Als *Hegel* vorgeworfen wurde, daß eine Tatsache zu seiner Theorie nicht passe, gab er zur Antwort: „Um so schlimmer für die Tatsache". (*J. Petzoldt,* Die Stellung der Relativitätstheorie in der geistigen Entwicklung der Menschheit, S. 8.)

[2] Einer hätte den traurigen Mut dazu wohl aufgebracht: *Heinrich Germer*, der, ebenfalls unter dem Einfluß der Riemannschen Lehre stehend, in seinen „Akademischen Ausgaben" den Text Beethovens und anderer Meister tatsächlich in schamloser Weise entstellt hat. Man sieht daran, wohin es führt, wozu es unweigerlich kommen muß, wenn einmal mit den „Verbesserungen" der Anfang gemacht ist.

richtig; dann wäre freilich Riemann der Pfuscher. Ich nehme das letztere an (ganz abgesehen von musikalischen Gründen allein schon deshalb, weil Beethovens Notierung gegenüber der Riemannschen den Vorzug strenger Konsequenz aufweist [1]) und fordere die Verfechter der Riemannschen Theorie hiermit auf, mich vom Gegenteil zu überzeugen.

[1] Es ist auffallend, wie sich die gewohnten Verhältnisse bei Riemann umkehren: Hier z. B. ist die Konsequenz auf der Seite des Künstlers, die Inkonsequenz dagegen auf der Seite des Wissenschaftlers.

Ein bekannter Theoretiker und Anhänger Riemanns, den ich vor Jahren brieflich um seine Meinung über diesen Fall befragte, hat es vorgezogen, zu schweigen. Auch gegen meine eingangs erwähnte kritische Auseinandersetzung mit dem System Riemann (im Maiheft 1923 der N. M.-Z.) sind keinerlei Einwände erhoben worden. Sollte sich auch diesmal niemand zu Worte melden, um die hier vorgebrachten Argumente in sachlicher Weise zu widerlegen, so wäre damit endgültig bewiesen, daß meine Verurteilung der Riemannschen Lehre zu Recht besteht.

Versuch einer allgemeinen philosophischen Betrachtung

über die natürlichen und über die kulturellen Zusammenhänge musikalischer Kunstwerke

Von Dr. LOTTE KALLENBACH-GRELLER (Berlin)

(Schluß)

Eine zweite Form des Linearen, durch das Motivische ausdrucksvoll bereichert, ist das Lied. Das Lineare ist eigentlich ein Kunstelement, die Triebkraft des Motivischen wurzelt aber im Naturtrieb. Es ist bezeichnend, daß der Gesang der Vögel motivisch und nicht linear ist; das Volkslied steht daher der Natur auch näher, weil es seine Entstehung hauptsächlich den menschlichen Triebkräften verdankt. Alles rein Künstlerische, nur bedingt im Trieb Wurzelnde, drängt zur Anschauungsform der Linie.

Das in diesem Sinne Natürliche, Elementare ist motivisch. Hierin liegt die Unlösbarkeit des Problems des Dramatischen — das hauptsächlich auf der Triebkraft des Motivischen beruht — im Rahmen des absolut Musikalischen, denn es ist ungeheuer schwer, ein von innen heraus Bewegtes in eine äußere kontinuierliche Handlung umzuwandeln, also ein „Motiv der Seele" so musikalisch zu gestalten, daß es eine absolute, musikalisch linear verlaufende Form bilden soll. Alles Triebhafte ist ungeistig, alle Kunst geistig. Das Kunstproblem scheidet dort aus und leidet darunter, wenn man das triebhaft Ungeistige zum Träger der Entwicklung einer ganzen Form machen will.

Man muß sich klarmachen, daß das Triebhafte nie selbst ein Schöpferisches ist, sondern nur der Nährboden für ein Schöpferisches werden kann.

Kurz erwähnt soll noch werden, daß die Erscheinungsform des Rhythmus das gesamte Kunstwerk ist, die des Harmonischen die Tonalität oder Atonalität, philosophisch formuliert, die „Bezugnahme" oder die „Beziehungslosigkeit" unter Ausschluß eines Dritten. Der Bruitismus ist keine Tongestaltung, sondern die gestaltete Erscheinungsform der Geräusche, deren Tonbegriffe noch nicht festgestellt wurden.

Mischformen zwischen ausgeprägter Tonalität und Atonalität sind eigentlich unkünstlerisch und Zeichen der Unproduktivität. Die Atonalität kann ein Stilprinzip für Jahrhunderte werden, die Tonalität kann neu geformt werden, wenn sie die neue Erweiterung des Tonmaterials der Viertel- und Zwölftel-Töne neu diszipliniert [1].

Alle sogenannten Reibungen und Gegensätzlichkeiten beruhen keineswegs in Formgegensätzlichkeiten. Formen können, da sie Fiktionen, wenn auch im Sinne der Wirklichkeit, sind, gut nebeneinander bestehen. Reibungen und Gegensätze entstehen fast immer bei den Klängen, die in Beziehung zueinander treten. *Das Material und nicht die Gestaltung ist das Reibende.*

Formulieren wir die Frage so, daß wir danach forschen, aus welchen Funktionen der menschlichen Natur die musikalischen Formen entstanden sind, dann müssen wir sagen: Manche Formen sind sinnlich entstanden aus den klanglichen Funktionen heraus. Der Klang ist in solcher Musik Selbstzweck, Formauswirkung des Materials. Die Form wird bestimmt durch die Konturen des Klanges, er gibt die Formgrenzen an, ähnlich wie die Farbe die Bildgrenzen. Wir vereinfachen uns daher die Begriffsbildung ungemein, wenn wir vom Klang ausgehen als *Kontur* der musikalischen Form schlechthin und als Kontur des formalen, musikalischen Inhaltes und uns dies vor Augen stellen, daß alle musikalischen Abläufe aus seelischen Triebkräften bestehen, die einmal zu einem Motiv, das andere Mal zu einer Linie ausreichen, die bald thematisch, bald periodisch angeordnet erscheint.

Dieser angenommene Inhalt ist dann wieder seinerseits abhängig von der größeren oder geringeren Kon-

[1] Aufgabe einer allgemeinen, vergleichenden Musikwissenschaft wäre es, zu untersuchen, ob diese Begriffsbildungen die allgemeinen Grundlagen aller musikalischen Erscheinungen bilden oder nur der europäischen. — Die gemeinsame Basis wäre gegeben durch die klanglichen Untersuchungen des gesamten Tonmaterials und seiner jeweiligen Gestaltung in den verschiedenen Systemen verschiedener Völker.

tinuität der Klanggestaltung[1]. Darauf kommen wir noch später zurück.

Wir wenden jetzt unsere Betrachtung zwei Formgestaltungsprinzipien zu, die wir unter den Begriffen der Symmetrie und Asymmetrie zusammenfassen. Auch diese Begriffsbildungen, besonders die Symmetrie, beruhen auf der Einbeziehung arithmetischer Gleichungsverhältnisse. Symmetrisch sind die meisten organischen Naturformen; der Körper des Menschen, der meisten Tiere, Blatt- und Blumenformen. Auch die anorganische Natur hat symmetrische Formen, z. B. in den Kristallen. Asymmetrisch ist der größte Teil der anorganischen Natur. Wer z. B. von einem hohen Berg aus die Formationen des Erdausschnittes betrachtet, der sich seinen Augen darbietet, ist überwältigt von der Schönheit der Asymmetrie.

Die Unregelmäßigkeiten der Höhenzüge ergeben in ihrer Gesamtheit ein sehr einheitliches Bild, eine Art Partiturseite der Natur. Ebenso asymmetrisch angeordnet sind die Zweige der Bäume und Sträucher, sowie die Blattanordnung der Pflanzen, bei denen Symmetrie und Asymmetrie oft sehr reizvoll abwechseln. Der Mensch hat aus der Symmetrie ein regulatives Prinzip gemacht unter Zugrundelegung einer Art Weltanschauung der Gleichgewichtsordnung. Landschaft wie Städtebau versuchte der Mensch symmetrisch zu gestalten und machte aus der Symmetrie, statt einer Erscheinungsform der Gleichmäßigkeit, das „Ordnungs"-Prinzip und stellte die Erscheinungsform der Asymmetrie, als der geringeren Gleichmäßigkeit, als Gegenpol der „Nichtordnung" hin.

In der musikalischen Kunst äußert sich die Symmetrie in der ästhetischen Anschauung einer gewissen kadenzierenden Ausgewogenheit der einzelnen Formteile, deren Taktstriche gleichsam die Garantie für das gleiche Maß an Bewegung übernehmen. Die Freude an diesem Gleichgewicht führte zum Formtypus der Wiederholung, die sich ihrerseits an die natürliche Erscheinungsform der Periode als Anreihungsprinzip anlehnte, d. h. *symmetrische Formen* können einen periodischen Ablauf nehmen, *asymmetrische Formen* müssen frei ausschwingen.

Die Künstler haben sich ebenso wie die anderen Menschen bis heute an eine folgerichtige Gestaltung der Asymmetrie nicht herangewagt und übersehen, daß selbst die Natur freizügig genug ist, die Symmetrie ihrer Formen manchmal zu durchbrechen, z. B. in den Unregelmäßigkeiten des menschlichen Gesichtes und der menschlichen Gestalt.

Es wurde zur Gewohnheit ganzer künstlerischer Zeitalter, Schönheit und Symmetrie gleichzusetzen, auf Kosten der größeren Mannigfaltigkeit des Ausdrucks.

Die „Fabrikware der Natur", wie sich Nietzsche ausdrückt, findet in der Kunst„ware" ihre Parallele, d. h. die Schematisierung und Typisierung der Naturformen wurde zum Gesetz erhoben und durch die Tradition geheiligt. Wir haben es hier mit einer Art formaler Suggestion zu tun.

Symmetrie wurde im Verlaufe unserer westlichen Kulturentwicklungen zum Symbol der Ordnung, des Gleichgewichtes, der Obrigkeit, Tradition, Gleichförmigkeit und Entwicklungsstarre. In den Ausdrucksformen des Lebendigen bedeuten Symmetrie und Asymmetrie nichts Gegensätzliches, sie sind beide nur Formteile einer höheren Ordnung aller Lebensformen, die wir Freiheit nennen. Die größere Beschränktheit fällt der Symmetrie zu, die größere Ausschwingungsmöglichkeit der Asymmetrie.

Alles hier Gesagte steht immer wieder unter dem allein als richtig erkannten Leitmotiv: *daß jede Gestaltung nur eine Auswahl aus der Fülle des Lebendigen ist, und alles, was wir Stil nennen, ist nur eine besondere Gestaltung der erlebten Materie.* Jeder Ausdruck des Lebenswillens einer Seele wird mittels der gestalteten Form sichtbar gemacht. *Stil ist in unserem Sinne die Orthographie der wirkenden künstlerischen Formkräfte.* Die Frage, warum diese und keine andere Orthographie gewählt wurde, können wir nicht beantworten, weil wir die innersten Wurzeln der wirkenden Kräfte nicht zu erkennen vermögen. Die sichtbar gewordenen Formen können wissenschaftlich untersucht und erfaßt werden. Alles Seelische muß erlebt oder ahnend nacherlebt werden. Ein sicheres Kriterium für die Wahrheit des Nacherlebens gibt es nicht. Unsere fünf Sinne vermitteln immer nur das Sinnliche und seine Variationen durch die geistige Schöpferkraft. Für den Ausdruck des Seelenhaften fehlt uns der vermittelnde Sinn. Unser Erleben können wir nicht begrifflich fassen, denn unsere gesamte Denkfähigkeit kreist um die Sinne und die Abstraktionen und Fiktionen derselben. Zur Musik sind wir daher in einem ganz anderen Sinne eingestellt wie zur Sprache, die die Abstraktionen der Sinne kombinierend oder einfach in Form bringt. Wir haben daher den Begriff der absoluten Musik, des abstrakten Klanges, geschaffen. Was wollen wir eigentlich darunter verstehen? Absolute Musik nennen wir jene Musik, die zu jeder aus dem Sinnlichen gewonnenen Abstraktion beziehungslos ist, also selbstwirkend, d. h. sie existiert

[1] Hanslick ging in seinen ästhetischen Grundlegungen nur von der Sinnfälligkeit des Klanges aus und von diesem Standpunkt aus sind seine Behauptungen richtig. Er hat vollkommen recht, daß dort, wo es sich nur um die Schönheit und Sinngefälligkeit des Klanges handelt, von einem anderen Inhalt nicht die Rede sein kann.

Die Musiker der früheren Zeit haben die Sinnfälligkeit des Klanges allein erlebt. Selten blitzt etwas auf, das wir als Inhalt oder Leben der Seele bezeichnen könnten. Auch die Gefühlsintensitäten des Pathetischen, Heroischen, Lyrischen wurden bis zur Zeit Beethovens von den meisten Musikern formal empfunden.

durch sich selbst und kann nur durch sich selbst begriffen werden. *Alle Materie ist absolut und objektiviert sich selbsttätig.* Absolute Musik wird gleichgesetzt ihrer Materie, d. i. ihrem Tonmaterial. Dieses objektiviert sich und tritt in Erscheinung durch das Hörbare und dieses allein wäre das Material einer phänomenologischen Aesthetik. Diese Aesthetik müßte von vornherein sich dazu ablehnend verhalten, das Nichtanschauliche, also auch nicht Hörbare, in den Bereich ihrer Untersuchungen zu ziehen. Das nicht Hörbare ist aber ein Erlebbares aus der Seele des Menschen (Subjekt) Gekommenes, es hat einen seelischen Mutterboden, eine subjektive Wurzel; diese zu untersuchen, liegt nicht im Sinne einer strengen Phänomenologie. Diese schaltet daher aus 1. das Unanschauliche, mittels der Sinne und des geistigen Apparates Unerkennbare, und 2. ebenso die Neigung des Betrachters, von sich aus das Objekt mit dem eigenen Seelenmaterial deuten zu wollen. Phänomenologie wäre mit einem Worte: *Die erkennbare Weisheit der Dinge selbst.* Sie würde in der Tat der strengsten Forderung wissenschaftlicher Erkenntnis der „Kunstdinge" genügen, aber niemals eine Erkenntnis der „Kunst" vermitteln, *deren wahres Sein und eigentliche Wirkung im Unanschaulichen ruht.*

Wie Mozart oder Beethoven das Material geformt haben, ist durch Vermittlung des sinnlichen Klanges für uns hörbar. Was in ihrer Seele dabei vorgeht, können wir aber nicht auf diese analytische Weise erschließen, nur bedingt nacherleben.

Es ist eine wissenschaftliche Tatsache, daß Mozart sich mit dem Dreiklang und Vierklang, der fast ungetrübt reinen kadenzierenden, tonalen Harmonie, den einfachsten Dissonanzen, den üblichen Formenschemen begnügte. Von aller technischen Uebung und Beherrschung abgesehen, bleibt die einzigartige Leichtigkeit, Flüchtigkeit — Immaterialität — seines auf Streicher berechneten Klanges nur erlebbar, als sein Lebenszentrum, seine unsterbliche Seele.

Was sich jeder wissenschaftlichen Erkenntnis und Kontrolle bis heute noch immer entzogen hat und vielleicht auch weiterhin entziehen wird, ist das Erkenntnis- und Erlebnismoment des Künstlers selbst: *seine Intuition.* Diese Augenblicke sind auch in seinem eigenen Erleben flüchtig, der eine folgt schnell auf den anderen im beständigen kontinuierlichen Wechsel. Mozart hat in hohem Grade die Fähigkeit besessen, seine Erlebnismomente sofort festzuhalten, seine Notation war mühelos, es entstand keine Zeitpause zwischen der Erlebnisvorstellung und der fixierten Formgestaltung. Das ist das Geheimnis seiner *zeitlosen Lebendigkeit,* daß er formsicher improvisieren konnte. Die ewige Sehnsucht jedes wirklich begabten Musikers.

Andere mußten arbeiten, der zeitliche Verlauf zwischen Erleben, Vorstellen und Notieren war oft sehr groß, die innere Vorstellung des Klanges mühsam, ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes fast nicht realisierbar. Die Schwere der Probleme und des Materials verdichteten sich in diesen Zeiträumen, Leichtigkeit und Unmittelbarkeit fehlten und die Materialität des Klanges wuchs ins Ungemessene. Mozart besaß die Meisterschaft und zugleich Harmlosigkeit der Intuition, zum Denken blieb ihm keine Zeit, seine musikalischen Klangvorstellungen sprangen schon geformt auf das Notenblatt.

Gestalter, die denkend um Form und Klang ringen müssen, besitzen nicht die unmittelbare Leichtigkeit des Ausdrucks, z. B. Schönberg. Es gibt da Mischformen, Quantitäts- und Intensitätsunterschiede. Kontinuität ist der beständige Zustand des begabten Menschen. Logische, formende Denkkraft ist Diskretion (Scheidung) der Kontinuitäten, als solche Sache des Kulturmenschen. Diese Fähigkeit nimmt progressiv mit dem Wachstum des kulturellen Bewußtseins zu und dieses hängt von der *seelischen Gesamtlage* ab. Die seelische Bewegung geht aus von ihren polaren Gegensätzen, dem dunkel Instinktiven zum Bewußten, d. i. klar Vorstellbaren. Dunkel instinktiv ist die seelische Lage bei allen Anfängen und an den Wendepunkten jeder Kunst. Klar vorstellbar ist der Zustand jeder reifen Kunst, in welcher der Instinkt zur bewußten Gestaltung drängte.

Diese Bewegung vom Instinktmäßigen zum Bewußten darf nie aufhören, denn alles Bewußtsein ist nur dann für die lebendige Gestaltung Ziel, wenn der Instinkt das Material liefert. Die Seelenlosigkeit der Zivilisation tötet den Instinkt und die Kunst, denn „nur" bewußte Kunst ist Technik. Die Meisterung des akustischen Klanges und nicht das Erleben wird Ziel. Die Kontinuität des Lebens hört auf, alles ist so diskret geformt, daß nichts mehr zu tun übrig bliebe, als die Vernichtung. Kontinuität ist auch der Zustand der primitiven Seele, nur die Stärkegrade sind verschieden. Aus der Umwandlung, also Diskretion, der Kontinuität in Bewegung entsteht die Form, sie ist zugleich Diskretion, Absonderung aus dem Chaos, als dem Ungeformten. Das Chaos der Seele entspricht dem Chaos der Natur — also bedeutet das Chaos der Natur ihre Kontinuität. Die Bildung der Einzelformen, die Spaltung, Trennung = Diskretion ist die Logik der Natur. Auf das Musikalische übertragen, ist die musikalische Kontinuität des Geistes die Voraussetzung alles musikalischen Lebens und Zeichen des begabten Musikers, wenn auch nicht des Meisters.

Meister wird man durch die Fähigkeit zur Diskretion, zur musikalisch-logischen Formkraft. Ganz verschieden sind die Anlagen einzelner Meister: von Bach, einem der Größten, kann man sagen, daß seine musikalische Kontinuität ungeheuer groß war. Er hatte eine musikalische Seele voller Einfälle und zugleich eine ungeheure, imponierende, logisch-musikalische Formkraft. Beides

stand im Gleichgewicht zueinander. Beethoven mußte oft kämpfen, die Kontinuität seiner Klangvorstellungen überwucherte manchmal seine Formkraft. Das ist der Sinn der Konflikte und des Kampfes, den man aus seinen Werken herauszufinden sich bemüht. Schubert erlag seiner musikalischen Kontinuität, seine Formkräfte verließen ihn oft völlig. Dem Betrachter wird es manchmal schwer, aus seinen Werken die Form klar zu erkennen. Wagner forcierte seine Kontinuität zum Schaden seiner Formkraft. Er ist der Vater alles gewollten, nicht erlebten Inhaltes musikalischer Kunstwerke und der Vater der neuen Generation bis Schönberg. Schönberg ringt trotz aller formalen Ergebnisse seiner Vorgänger und Zeitgenossen (Wagner, Brahms, Strauß, Mahler und in der Ferne verdämmernd die Klassik Beethovens) von neuem darum, die eigene Kontinuität vom Druck des Affektes zu befreien. Ihm gelingt der erste wirkliche Ausdruck des Seelenlebens eines Menschen der Jetztzeit: der Einsamkeit durch die Technik, der Sehnsucht zum reinen Geist, zur Wiedergewinnung der reinen Einfachheit eines wirklichen Kulturmenschen. *So wurde er bewußter Former immaterieller Klangerlebnisse aus der tiefsten Einsamkeit des Geistmenschen heraus.*

Von diesen Feststellungen aus versuchen wir Form und Inhalt erkennend zu scheiden. „*Inhalt ist nichts anderes als das Kontinuum der Seele des Schaffenden und die Form die geistige, sichtbar gewordene Diskretion desselben.*“ Jede Gebundenheit und Eindämmung der Kontinuität des seelischen Lebens bedingt die Gebundenheit der Kunstformen (z. B. Aegypter und alle Primitiven), jede Freiheit des seelischen Lebens eine unendlich weite Spannung der Kunstform.

Die musikalischen Formen wachsen, dehnen, spannen sich und zerreißen schließlich, wenn ihre Elastizität die Belastungsprobe eines Nebeneinander von Altem und Neuem nicht aushält, ähnlich wie die lebendige Seele ihre Kontinuität verlieren könnte, wenn sie das gewesene Leben festhalten wollte, statt in fortwährendem Strom Neues zu zeugen. Die neue Form entsteht aus der völligen Erkenntnis des neuen seelischen Kontinuums und der schöpferischen Willenskraft, diese Gesetze zu erfüllen. Geformte Musik erfüllt das Gesetz der Naturformen im Sinne kontinuierlichen Lebens, d. h. jede Wiederholung und Bekräftigung eines gefundenen Gesetzes ist in der Kunst überflüssig. *In der Einmaligkeit des Ausdrucks besteht im Sinne der Naturgesetze die kulturelle Freiheit der Kunst.*

Jede Kunstform ist die unvollkommene Verwirklichung des inneren Schauens eines Künstlers. Der schöpferische Mensch gestaltet nach den logischen Formgesetzen des Materials (also der Natur) sein seelisches Schauen und seine Empfindungen. Das ewige Streben aller wirklich schaffenden, also schöpferischen Geister ist ein Kampf mit und in sich selbst um den Ausdruck ihrer Seelenform. Die frei fließende Melodie ist das höchste Symbol der musikalischen Kontinuität eines Schöpfers. Sie fängt an und endet mit dem inneren Erlebnis. Fließende melodische Kontinuität zerreißt die Taktstriche, weil sie gleichsam die Grenzpfähle einer gehemmten Lebenskraft symbolisieren.

Hier setzt auch das Problem der Tiefe ein. Jedes volle Erfassen eines Gedankens oder eines Gefühls bildet den Inhalt der Tiefe. Ihre Form hängt ab von der vollen Erkenntnis in der Behandlung des jeweiligen Materials: in der Musik vom durchdachten Einbeziehen alles, für die Musik brauchbaren Materials in den Kreis der Gestaltung. Das Kriterium der Tiefe besteht darin, daß sie sich nicht ausschöpfen läßt, darum ist sie ja eben tief. Die Bedingung ihrer Existenz ist die, daß man sie nicht erschöpfen kann, denn sobald man dies getan hat, ist man ja wieder auf der Oberfläche. *Erkenntnis ist nur das Flächenmaß der Tiefe, ein Formen zur Oberfläche.*

Die Musikformen als Form zu sehen, wäre Aufgabe einer Phänomenologie der Musik, die Formen als erstarrte, sichtbar gewordene Umrisse seelischen Lebens zu betrachten, wäre die Aufgabe einer neuen Wissenschaft, für die wir heute noch keine richtigen Organe besitzen. Es wäre dazu nötig, die Gesetze und Verlaufsmöglichkeiten der seelischen Kontinuitäten bei sich und anderen zu beobachten, Ströme, die da sind, zu entdecken und Kräfte aufzuweisen, die im seelisch-lebendigen Sinne dasselbe sind wie Magnetismus, Elektrizität, Licht- und Luftschwingungen, die durch ihre wellenartigen Bewegungen im Raume das Verstehen zweier Individuen vermitteln. Zur Not erkennt der hochstehende Kulturmensch sein eigenes Bewußtsein, aber nicht das Bewußtsein der anderen. Er ist gewohnt, zu seiner Orientierung das lebendige Menschenmaterial in Typen zu gliedern, die es ihm auch einigermaßen ermöglicht, die geistige Verschiedenheit festzustellen. Aber dies alles geschieht ohne Klarheit, Präzision und Verständnis. Alles vom Typischen Abweichende nennt er individuell, die höchste Steigerung des Individuellen genial. Wir würden Genie nennen einen Menschen, dessen Kontinuität nach irgendeiner Richtung oder im ganzen vollkommen ungehemmt ist. Hemmungen nach bestimmten Richtungen wirken gesellschafts- und typenbildend und zerstören die Harmlosigkeit und Unmittelbarkeit der Kontinuität.

Was also in den Formen der Kunst als neu sich unseren Blicken darbietet, ist nichts anderes als das Kontinuum des Schöpfers. Dieses ist neu. Das ist der Sinn dessen: Neuen Inhalt in die alte Form gießen. Die Form, losgelöst von diesem Kontinuum, wäre vielleicht nur eine Variation einer schon vorhandenen alten Form. *Das Wachsen der eigenen Form eines Künstlers ist ebenso*

selbstverständlich, wie die Fähigkeit dieses Künstlers, ein Typus zu werden.

So wäre am Schlusse dieser Ausführungen nur die Frage zur Diskussion zu stellen, ob die hier angedeuteten Möglichkeiten einer Musikphilosophie es einigen kultivierten Individuen ermöglichen könnten, eine Brücke zu finden, um der Vorstellungsklarheit des Schöpfers einigermaßen folgen zu können. Zugleich erheben diese Ausführungen den Anspruch, auch als Anregungen für eine allgemeine Kulturphilosophie zu gelten.

Die Kunst zu hören / Von Robert Hernried (Erfurt)

Habt Ihr schon die neuen, wundervollen Plakate gesehen? fragte vor nun 26 Jahren mein Wiener Mathematik-Professor seine Klasse. „Sie stellen etwas ganz Besonderes dar, denn sie brechen mit der Tradition der rein marktschreierisch-unkünstlerischen Entwürfe, sind von wirklichen Künstlern geschaffen und erfüllen trotz zeitgemäßer Aufmachung die in Lessings ‚Laokoon' niedergelegten Gesetze."

Von uns Jungen hatte keiner etwas gesehen. Verlegen starrten wir den Lehrer an. Der aber schalt: „*Blind* geht Ihr durchs Leben, blind und taub! Seht nur das, worauf man Euch mit der Nase stößt, hört nur, was man Euch in Form eines Liedes, Klavier- oder sonstigen Musikstückes nahebringt. Blind und taub seid Ihr den Erscheinungen des Lebens gegenüber, die auf den *richtig* Sehenden, Hörenden und Fühlenden so mannigfach eindringen. Pfui, schämt Euch!!"

Gar manche blieben von dieser Philippika unberührt. Ich aber und noch einige meiner Kollegen dachten über die Worte des Lehrers nach. Wir öffneten unser *inneres* Auge, unser *inneres* Ohr. Und siehe, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen trat in unser Bewußtsein. Welche Fülle von Formen, Farben, Klängen! Welcher Reichtum um uns her! Der kleinste Spaziergang ward so zum Genuß. Bald entzückte uns ein Säulenkapitäl, ein alter Türklopfer an einem der aus Mozarts Zeiten stammenden Paläste der Wiener Aristokraten, bald ein malerischer Winkel in den alten Teilen der Stadt, die Nackenlinie einer schönen Frau, eine schlanke Jünglingsgestalt, das Auge und Haar eines Kindes — bald eine kleine, im Winde zerflatternde Melodie, der Ruf eines Straßenverkäufers, der Rhythmus Arbeitender, aus dem Tönebabel hervorstoßende Klänge. Ja, selbst das Meer des Großstadtgeräusches gewannen wir lieb, wußten bald einzelne Klänge daraus zu lösen und in ihrer Eigenheit zu erfassen und als unverlöschbaren Eindruck festzuhalten. Auf einmal vermochten wir zu sehen, vermochten wir zu hören!

So ganz ohne Hemmungen ging das freilich nicht ab. Die Großstadt mit ihrem Arbeits- und Verkehrslärm peitscht die Nerven und die Fülle der Klänge bedrängt den Hörer weit mehr als die Fülle der Erscheinungen den Betrachter. Denn bei der weitaus größten Zahl der Menschen ist das Ohr empfindlicher als das Auge, *körperlicher* als das Auge, eine Folge unserer organischen Unfähigkeit, auf einen starken Gehörseindruck nachfolgenden Tönen und Geräuschen den Zutritt zu verwehren, während wir einen starken *Gesichts*eindruck durch Schließen der Augen länger bewahren können. Nervenschwache Menschen werden denn auch weit mehr durch Gehörs- als durch Gesichtseindrücke bedrängt. Die Folge davon ist, daß sie nicht die innere Kraft aufbringen, aus dem Tönebabel durch scharfes Hinhören einzelne, in ihrem Wesen grundmusikalische Klangverbindungen herauszulösen, sie zu apperzipieren und durch die Einreihung derselben in ihre musikalische Vorstellungswelt *reicher* zu werden. Ihr physisches Leiden, ihre nervöse Ueberempfindsamkeit dominiert, sie kerkern ihr Inneres selbst ein, schaffen sich, ohne dessen bewußt zu werden, eine magische Grenzlinie (Hilf, Samiel!) für das, was sie als aufnahmsmöglich erachten und werfen alles andere als störenden Mißklang, als „unmusikalisch" beiseite.

Wir Menschen stecken eben in einem Wust von Vorurteilen, oder besser gesagt, wir schleppen die Ketten begrifflicher Festlegung seitens unserer Vorfahren jahrhunderte-, ja jahrtausendelang mit uns. Hat sich uns ein Begriff in einer bestimmten Bedeutung einmal eingeprägt, so haften wir an ihm und übersehen es, daß wir dadurch in einen engen, allzuengen Vorstellungskreis gespannt werden und gerade das selbstschöpferische Moment, das nichts anderes ist denn ein Erschließen natürlicher Quellen, ganz oder größtenteils ausgeschaltet wird.

Ein kennzeichnendes Beispiel für die Richtigkeit dieser Behauptung bildet unser Begriff „Musik". Die wenigsten Menschen sind sich eigentlich darüber klar, was sie unter „Musik" verstehen, noch weniger, was sie darunter verstehen *sollten*, und gerieten wohl in arge Verlegenheit, wollte man sie verhalten, den Begriff der Musik an sich zu definieren. Hören wir einmal, was ein Musiker, der über „Alles" Bescheid wußte, der vor fünf Jahren verstorbene Musikgelehrte Hugo *Riemann*, in seinem prächtigen Musiklexikon darüber sagt: „*Musik*, die Kunst, welche ihr Gebilde aus dem flüchtigen, schnell vergänglichen Element der Töne formt und daher bezüglich des Materials in dem denkbar größten Gegensatze zur Architektur steht."

Wißt Ihr nun, was Musik ist? Ich weiß es nicht. Denn eine wirkliche Erklärung (selbst eine aus Abstrakten wäre erträglich gewesen) wird in obigem Satze vermieden und ein Näherführen begrifflichen Verstehens ausschließlich aus Gegenüberstellung von Negativen versucht. — Und ähnlich wie dem gelehrten Forscher wird es vielen ergehen, denn wir sind auch begrifflich erblich belastet und bewegen uns schwer außerhalb überkommener Werturteile und Definitionen.

Vielleicht kommen wir der Lösung der Frage am nächsten, wenn wir sagen: *Die Verknüpfung zweier oder mehrerer Töne in einem bestimmten Rhythmus ist Musik*, wobei ich willentlich Konkretes an Stelle des Abstrakten setze. Und komme vielleicht dadurch dem Vorstellungskreise der meisten Menschen näher, da diese das Gewordene zu betrachten, nicht aber den Urgrund des Werdens zu erforschen gewohnt sind.

Und doch ist mein Denken weit von dem der vielen entfernt. Denn ich denke an die *Anfänge* der Musik, nie an Gewordenes, Vollendetes. Als Anfänge aber kann man — nach dem Rauschen des Windes, das einen Sieg seiner Kraft über Widerstände darstellt —, außer den übrigen Geräuschen der fälschlich „leblos" genannten Natur (Rauschen des Wassers, der Blätter und Gräser usw.), vor allem diejenigen Urlaute betrachten, die aus menschlicher und tierischer Kehle dringen. Die ersteren haben sich, nicht *vor* dem Entstehen sogenannter musikalischer Phrasen, sondern wohl gleichzeitig *mit* ihnen ins *Sprachliche* verdichtet, die letzteren in für bestimmte Tiergattungen charakteristische Laute, Rufe, Ausdrucksformen.

Der Unterschied zwischen dieser menschlichen und tierischen Musik liegt schließlich nur darin, daß die letztere, teilweise wenigstens, in Primitivität verblieben ist („erstarrt" wäre wohl zuviel gesagt), die erstere sich aber mächtig entwickelt hat.

Eigentlich haben *beide* Gruppen die ursprünglichen musikalischen Lautäußerungen zur Sprache verdichtet; denn „Sprache" ist auch das unseren Ohren nur in tausendfacher Häufung und

Verstärkung vernehmbare Summen der kleinsten Insekten, Sprache sind alle uns vernehmbaren Tierlaute oder — sind es bis zu ihrer Vervollkommnung gewesen. Denn man könnte wohl vermuten, daß ein Mehr als Verständigungssprache in den Varianten steckt, die wir von gefiederten Sängern vernehmen, ein Mehr wohl auch in dem, unsere Ohren wenig erfreuenden Liebeslied des nächtlich herumstreifenden Katers. Schade, daß man kein Buch „Ueber die Entwickelung der Vokalmusik in der Tierwelt" schreiben kann . . .

„Richtig!" meint der eine oder der andere. „Wir sind wohl gewohnt, menschliche Musik zu hören, zu unterscheiden, nicht aber die des Tierreichs, wenige Fälle ausgenommen."

„Falsch!" antworte ich. „Wir sind leider *nicht gewohnt*, menschliche Musik zu unterscheiden, denn die meisten von uns hören die ursprünglichste Musik, nämlich die *der Sprache*, nicht. Hören nicht den besonderen Tonfall, der in den Worten selbst liegt und ihnen — zumal in unserer deutschen Muttersprache — über den begrifflichen Wortsinn hinaus tiefere Bedeutung verleiht. Hören nicht die feinen Tonunterschiede bei Gebrauch ein und desselben Wortes zu verschiedenen Anlässen, hören nicht Steigerung und Abfallen in kurzen Rufen, nicht den musikalischen Ausdruck von Bitten, Drohen, Beschwören, Zürnen, Toben, Jammern und vielem anderen. Hören sich selbst nicht und nicht ihre Nächsten und gehen so an wichtigen psychologischen Erkenntnissen achtlos vorbei."

Als ich — zehn Jahre sind es her — zu dieser Erkenntnis gekommen war, ging ich hin und sammelte die Rufe der Menschen im täglichen Leben, stellte Tonhöhe, Tonart und Rhythmus von Anpreisungen fliegender Händler, Zeitungsverkäufer, Rufe der Mutter nach dem Kinde und manches andere musikalisch fest und arbeite noch heute daran, diese Sammlung, die sich über die verschiedensten Völker- und Sprachstämme erstreckt, soweit zu vervollständigen, daß daraus grundlegende Erkenntnisse gewonnen werden können.

Andere wieder sammelten Vogelrufe und zeichneten sie, zumeist mit Hilfe von Kurvenlinien, musikalisch auf. Schon 1826 erschien des Franzosen Savart „Sur la voix des oiseaux", fünfzig Jahre später folgte ihm sein Landsmann Lescuyer und in neuerer Zeit haben die Deutschen und Oesterreicher Thomas, Voigt, Hornbostel, Rethi und Hoffmann wertvolles Studienmaterial zusammengetragen. Ja, vor kurzem erst erschien eine sehr wertvolle Studie „Vogel- und Insektenstimmen aus den Tropen" aus der Feder des Deutsch-Schweizers Dr. *Arnold Heim* (Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig), die Neuartiges bietet. Nachdem der Verfasser festgestellt hat, daß die absolute Tonhöhe der Vogelstimmen volle zwei Oktaven über die äußerste Grenze der menschlichen Sopranstimme hinausgehe, und die Art der Tonverbindungen sowie der Phrasierung bei den Vögeln geschildert hat, stellt er die (für uns Menschen) unerhört freie Rhythmik dieser Rufe fest und gibt die charakteristischesten derselben (zum Teil in Voigtschen Kurvenlinien) wieder. Diese neue Tonschrift erscheint notwendig, da *Vierteltöne* ausgedrückt werden müssen. Es sind wundervolle Rufe darunter, solcher Art, daß sie wohl als Hauptthema eines Symphoniesatzes gelten könnten. Manche, besonders die aus Neukaledonien, erinnern ungemein an die wunderbare Wiedergabe von Vogelstimmen in des genialen *Walter Braunfels'* Oper „Die Vögel". Geistvollerweise macht Heim darauf aufmerksam, daß uns sonst nur Gesänge gefallen, die unserer temperierten Tonleiter entsprechen, während uns alles andere (und seien die Töne noch so rein) als „falsch" anspricht; die Vogelgesänge aber, die fern unserem temperierten System und fern allen uns bekannten Tonarten liegen, begeistern uns . . .

Als wertvollerer Auftakt und Anregung für andere Forscher erscheinen mir aber Heims leider sehr kurze Mitteilungen über die Insektenstimmen auf Sumatra und über die zwei-, ja dreistimmigen Rufe einzelner Affen. Hier, im Gebiete der „großen", ungeflügelten Tierwelt, ist noch alles unerforscht.

Wenn ich auf meine eigenen Erinnerungen zurückgreife, so wird mir (zu spät freilich, um daraus musikalisch-wissenschaftliche Folgerungen ziehen zu können) bewußt, daß neben dem, von unzähligen kleinen Tieren und Myriaden von Pflanzen stammenden, herrlichen „Waldesweben", das der heute schon so „unmoderne" Richard Wagner so genial erlauscht hat, die Lautäußerungen einzelner *größerer* Tiere stets starken Eindruck auf mich hinterlassen haben. Im „Schönbrunner Tierpark" in Wien habe ich als Knabe und Jüngling oftmals erstaunt den seltsamen Tönen gelauscht, die aus den Käfigen zu mir drangen. Einen großen zahmen Elefanten gab es da, den berühmten „Schönbrunner Pepi", der auf seinen Namen hörte, jedem seiner vielen Freunde Brot oder Früchte artig aus der Hand nahm, mitunter aber, entweder als Ausdruck seines Wohlbehagens oder (wenn er gereizt wurde) seines Zornes, kräftig zu trompeten anfing — in originell melodischer Linie. Oder der große Eisbär, der sich in der Mitte des vor seinem Bade befindlichen Steinpodiums wie ein plumper Mensch hinsetzte und wenn er den Rachen hungrig (aber doch faul) geöffnet, die als Wurfgeschoß entsendeten Brocken ihn aber nicht erreicht hatten, zu brüllen anfing. Der große afrikanische Löwe, der das P. T. Publikum nie eines Blickes würdigte, in seinem Käfig auf- und niederschritt, stundenlang stumm blieb, dann und wann aber ergrimmte und — o Schauer! — gar erschrecklich brüllte; das Schreien der Kraniche am Rande des großen Geflügelteichs, der unerhörte Radau im Affenkäfig, des wilden Esels Rufen und gar das berückende Durcheinander von Tönen in den ausgedehnten Vogelhäusern, in denen eine Unzahl tropischer Sänger durcheinander zwitscherte, sang, rief, trillerte, jauchzte, schmetterte und flötete — vor dem Kriege. Oder der unvergeßliche Ruf des Seehundes bei Hagenbeck im Tierpark zu Stellingen bei Hamburg, endlos langgezogen, hohl, wehmütig und klagend ans Ohr dringend — welch eine Fundgrube von Beobachtungen für den Musikforscher, der mit allen Hilfsmitteln seiner Wissenschaft die Töne teils durch phonographische Vorrichtungen auffangen, teils durch Helmholtzsche Resonatoren (allenfalls in der neuen Verfeinerung von Garten und Kleinknecht [1]) in Kurvenlinien aufzeichnen könnte! Welche Fülle von Beobachtungsmaterial, zu dessen Erforschung infolge der großen Schwierigkeit der Aufnahmen ein Menschenleben bei weitem nicht ausreichte!

Tatsächlich ist auf diesem Gebiete schon vieles geschehen. Die Lautabteilung an der preußischen Staatsbibliothek in Berlin, geleitet von Prof. *Wilhelm Doegen*, beschäftigt sich bereits damit, mit Hilfe ihrer Lautapparate *Tierstimmen* aufzunehmen. Es entzieht sich leider meiner Kenntnis, wieweit diese Bestrebungen bereits vorgedrungen sind, besonders, ob nicht bisher vornehmlich *Vogelstimmen* aufgenommen wurden. Auf alle Fälle reihen sich die Bemühungen Prof. Doegens und seiner Mitarbeiter, die ausreichendere staatliche Unterstützung verdienten, als ihnen meines Wissens bisher zuteil wurde, würdig dem von der Lautabteilung bereits Erreichten an. Hat doch diese in nimmermüder Arbeit mehr als *zweitausend* Lautaufnahmen vorgenommen, welche im Worte und in der Musik die Stimmen der verschiedensten Völkerschaften festhalten und ein unermeßliches Forschungsgebiet für den Musikwissenschaftler erschließen. Diese Aufnahmen erfolgen nach dem sogenannten „glyphischen System" durch Eingravierung der Lautschwingungen auf eine Wachsplatte

[1] S. Garten und P. Kleinknecht: Die automatische harmonische Analyse der gesungenen Vokale (Beiträge zur Vokallehre III) in den Abhandlungen der mathematisch-physischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften. Leipzig 1921; bei B. G. Teubner.

mittels eines geschliffenen Saphirs oder Rubins. Nach den Wachsplatten werden auf galvanoplastischem Wege negative Kupferabzüge gemacht, deren Originale in der Staatsbibliothek verwahrt bleiben. Sie sind für ethnologische, etymologische und musikwissenschaftliche Forscherarbeit von höchstem Werte.

Die Lautabteilung der preußischen Staatsbibliothek hat sich also nicht damit begnügt, rein musikalische Aufnahmen zu machen. Und das war gut. Denn die *Sprachaufnahmen* bieten Studienmaterial für die Erforschung des sprachlichen Ursprungs der Worte (Etymologie) und die Möglichkeit, die Onomatopoesie der Sprache zu beleuchten, jene Eigentümlichkeit aller Sprachen, in Worten nachmalend Geräusche (oft fast tonhafte Geräusche) zu malen. Wer diesen Hinweis nicht gleich versteht, spreche einmal recht deutlich die Worte: zischen, surren, sausen, gellen, schnattern, knarren, krachen, Donner, Blitz, aber auch: Flöte, säuseln, singen, flüstern, sanft usw. Er wird nach einigem Nachdenken die unendliche Wichtigkeit der Onomatopoesie für Sprachbeherrschung und Sprachverständnis begreifen und blitzschnell erkennen, daß die mangelnde Beachtung dieser Wissenschaft von seiten der Lehrerseminarien arge Schäden für die heranwachsende Jugend nach sich zieht.

Die *Geräuschplatten* aber geben nicht nur Naturlaute (das Rauschen der Blätter, Plätschern des Wassers u. dgl.) wieder, sondern auch *künstlich hervorgerufene Geräusche* wie Glockenläuten, Büchsenknall, Fliegergeräusche. Es ist eben *kein Laut, kein Geräusch* unwürdig der musikalisch-wissenschaftlichen Betrachtung. Krasser Dilettantismus, der ja stets außer auf mangelnder Vorbildung auch auf der geistigen Unfähigkeit beruht, naturhafte Erscheinungen objektiv aufzunehmen, vermag Zweck und Sinn solchen Tuns freilich nicht zu fassen. Die Vertreter dieses Dilettantismus ästhetisieren nach ihrer augenblicklichen subjektiven Einstellung, nehmen Lust- und Unlustgefühle nicht in tieferem Allgemeinsinne, sondern von einem kleinlich-persönlichen Standpunkt aus auf und empfinden demnach das ihnen gerade Lästige als häßlich, das ihnen gerade Erfreuliche als schön und gut.

Die Phänomenologie, die Lehre von den Erscheinungen, wird aber letzten Endes nur der im Geiste erfassen können, der es vermag, über sein kleines eigenes Ich hinauszugehen, der es vermag, nicht nur rein fleischlich, sondern mit Seele und Hirn zu sehen und — zu hören.

*

Zu den Reformbestrebungen in der Geigenpädagogik

Ein Nachwort von K. SCHROETER (München)

Am Schlusse seines Aufsatzes, der in Heft 10 und 11 dieser Zeitschrift unter der gleichen Ueberschrift veröffentlicht wurde, spricht H. Seling zusammenfassend aus, daß er den „durchschnittlich üblichen Geigenunterricht als zeitgemäßen wissenschaftlichen Erkenntnissen *nicht* entsprechend“ bezeichnen müsse. Ich gehe noch weiter und behaupte, daß selbst der von den sogenannten „ersten“ Lehrern erteilte Unterricht, soweit er sich auf die Instrumental*technik* bezieht, der sicheren und notwendigen Grundlage entbehrt, welche einer „Pädagogik“ erst den entscheidenden Wert gibt.

Daß dies in immer weiteren Kreisen erkannt wird und daß ein ehrliches Suchen und Fragen nach der Lösung des Problems immer lebhafter wird, dafür ist ein begrüßenswertes Zeichen der Aufsatz von Seling, der jedenfalls fleißige Beschäftigung mit dem Gegenstand bekundet. Der Aufsatz ist aber gleichzeitig ein charakteristisches Beispiel für die Verwirrung und Unklarheit, die selbst in den ehrlich ringenden Köpfen noch herrscht, und fordert deshalb zu einer kritischen Betrachtung heraus.

Der hier verfügbare Raum gestattet es leider nicht, die sehr zahlreichen Widersprüche und Unklarheiten der Selingschen Ausführungen im einzelnen zu beleuchten. Sie alle aber entspringen daraus, daß der Verfasser überhaupt keine *grundsätzliche* Klarheit gewonnen hat, mit seinem Denken und Verstehen nicht an die *Wurzel* des Problems gelangt ist.

Wenn Seling sich die Aufgabe stellt, die vorhandenen Reformvorschläge „auf ihre Brauchbarkeit im Sinne zeitgemäßer Forderungen zu prüfen“, so wäre doch die erste und entscheidende Voraussetzung, daß er hinsichtlich dieser „zeitgemäßen Forderung“ einen eindeutig klaren Standpunkt hätte, von dem aus ein Urteil „richtig“ oder „falsch“ zu gewinnen ist. Dieser Standpunkt kann nur gewonnen werden aus der Erkenntnis und dem Erleben der natürlichen Bewegungsvorgänge, und zwar in ihrem physiologischen Ablauf wie ihrer psychologischen Bedeutung und Wertung. In meiner Schrift „Flesch-Eberhardt: Naturwidrige oder natürliche Violintechnik“ [1] habe ich unter Hinweis auf die schöpferisch grundlegenden Arbeiten von Klages, Bode und Siegfried Eberhardt das Wesen und die grundsätzliche Art und Bedeutung des „Bewegungsproblems“ in seiner Bedeutung für die Instrumentalpädagogik dargestellt. Leider muß ich sagen, daß Herr Seling den Kern dieses Problems anscheinend gar nicht erfaßt hat. Beweis: der Satz in seiner Arbeit (auf S. 275), in dem er die Systeme von Dalcroze und Bode nebeneinander nennt, lobt und anerkennt. Die Lehren von Dalcroze und Bode sind aber dem innersten Wesen nach unvereinbare Gegensätze, Dinge, die sich gegenseitig ausschließen, deren eines die Verneinung und Ablehnung des andern bedeutet. Wer Bodes Arbeiten [2] überhaupt gelesen hat, muß das *wissen*, selbst wenn er's noch nicht verstanden hat. Jedenfalls beweist Seling schon mit diesem einen Satz, daß er das entscheidende „Entweder-Oder“, den Gegensatz und die Unvereinbarkeit von „Rhythmus“ und „Metrik“ von „Organismus“ und „Mechanismus“ in seinem innersten Wesen nicht erkannt hat. „Diese Frage birgt aber das Zentralproblem nicht nur der körperlichen Erziehung, sondern der Erziehung überhaupt“ (Bode, a. a. O.).

Aus dieser Unklarheit über die Grundlagen des Problems folgt natürlich eine gleiche Richtungslosigkeit und Uneinheitlichkeit in dem Urteil über die praktischen pädagogischen Folgerungen. Bei Seling findet sich eine Aufzählung der verschiedensten Arbeiten, die alle irgendwie gelobt und anerkannt werden, obwohl sie in ihrem inneren Wesen und ihren Grundlagen z. T. einander ausschließen.

Es ist schlechterdings unmöglich und widersinnig, Steinhausen und Siegfried Eberhardt anzuerkennen und seine „organische“ Lehre zu preisen und daneben v. d. Hoya, Goby Eberhardt und Flesch auch anzuerkennen, deren ganzes Denken und Arbeiten sich auf Grundlagen aufbaut, die durch Siegfried Eberhardts Lehre im innersten Kern widerlegt, zum mindesten als ein unnatürlicher, gefahrbringender Umweg erwiesen sind.

Es handelt sich doch darum: Auf der einen Seite sehen wir bei den Naturtalenten einen völlig „einheitlichen“ Vorgang des Tuns und Könnens, bei dem in jedem Augenblick die technische Bewegung und ihr Ergebnis der natürliche Ausdruck eines seelischen Impulses, einer durch den ganzen Menschen schwingenden Antriebswelle ist. Auf der anderen Seite steht die große Zahl derer (und vor allem die ganze Unterrichtspraxis), bei denen Impuls, Wollen, Können auseinanderfällt und die „Technik“ in Form eines verstandesmäßig gelenkten und beherrschten Mechanismus etwas ganz anderes wird, als der Naturvorgang eines vom Bewegungsinstinkt gesicherten Könnens.

Die Frage ist: Gibt es eine Pädagogik, einen Lehrweg, der statt

[1] Verlag Leuckart, Leipzig. 1924.

[2] Ich verweise vor allem auf „Rhythmus und Körpererziehung“, Verlag Diederichs. 1923.

zu dieser mechanischen „Technik“ zu dem Vorgang natürlichen Könnens führt, dessen Ergebnis das selbstverständlich freie, mühelose Bewegen auf dem Instrument ist, das in seiner *instinktiven* auf Anpassung gegründeten, nicht automatischen und auswendig gelernten Herstellung des inneren Bewegungsvorgangs sich genau so abspielt, wie die lebendig-natürliche Bewegung des Laufens, Schwimmens, Reitens usw.

Diese Frage ist seit dem Erscheinen von Siegfried Eberhardts Lehre der „organischen“ Technik mit einem unbedingten „Ja“ zu beantworten, und eben darin liegt die entscheidende Bedeutung von Eberhardts Arbeit. Diese tiefere Bedeutung und Wirkung von Eberhardts Lehre — für deren eingehendere und ausführliche Würdigung ich wieder auf meine oben genannte Schrift verweisen muß — ist von Seling noch gar nicht erkannt. Ihm ist augenscheinlich die aktive Beteiligung der linken Schulter „das“ Problem Eberhardts — und das ist, soweit die äußere Form der Handhabung und der unmittelbar erfaßbare Unterschied gegen Bisheriges in Frage kommt — ja auch richtig —, erschöpft aber nicht das innere Wesen des Vorgangs, für den Eberhardt selbst die andeutende Bezeichnung des „Kontaktspiels“ braucht. Das Entscheidende ist vielmehr, daß mit dieser Lehre zum erstenmal instrumental-pädagogisch erfaßt und verwertet ist das Naturgesetz, was von Bode bezeichnet wird als die „Totalität“ des Körpers bei jedem natürlichen Bewegungsvorgang und was Voraussetzung und Bedingung ist bei *jedem* Bewegungsvorgang der „natürlich“ d. h. physiologisch richtig ist, und damit das Minimum an Kraftverbrauch und das Maximum an Freiheit und Mühelosigkeit darstellt.

Nun ist leider das Wort ein ganz unzulängliches Hilfsmittel, um Erlebnisse zu übermitteln, deren Wesen eben das „Erlebte“, die Kenntnis eines ganz bestimmten körperlichen Gefühles ist. Ich kann daher nur sagen, daß es die Sicherheit eigenen geigerischen Erlebens und mehrjährige praktische pädagogische Erfahrung ist, die mich in den Ausführungen Selings erkennen läßt, daß er die eigentliche letzte Wirkung und Bedeutung der Eberhardtschen Lehre noch nicht ganz fühlt und erlebt hat. Er würde sonst seinen Aufsatz ganz anders geschrieben haben, würde über das widerspruchsvolle Durcheinander von richtiger Bestrebung des Denkens und Anwendung falscher geistiger Zergliederung des Problems schon hinweg sein und z. B. auch meine Kritik an Flesch, die ihm im Wesen ganz fremd geblieben ist, besser verstanden haben. Er würde dann auch nicht eine so gänzlich unbegründete Frage stellen wie die Frage 2 (auf S. 233, Heft 10) nach der eventuellen Gesundheitsschädlichkeit der Eberhardtschen Schulterhaltung. Diese Frage ist nämlich ein unumstößlicher Beweis dafür, daß er selber (und bei seinen Schülern) diese Schulterhaltung noch gar nicht richtig ausführt. Auch seine Forderung einer „primären Vorschulung ohne Instrument“ und der Gedanke, daß man die geigerisch-technische Schulung und die Befriedigung des „Ausdrucksbedürfnisses“ voneinander trennen solle, stehen im direkten Gegensatz zu Eberhardts Anschauungen und dem Sinn seiner Lehre und bestätigen das, was Seling im Anfang über die Anwendung der Reformbestrebungen allgemein bemängelt: daß sie nämlich „mangels tieferen Eindringens unrichtig gelehrt“ wurden. Seling hat eben nicht erkannt, daß Eberhardt statt „einer“ Hilfe tatsächlich „die“ Lösung der Frage nach dem inneren Wesen des technischen Vorgangs gegeben hat — im Gegensatz zu allen anderen „Methoden“.

Dem Wunsche Selings, daß alle ernsthaften Lehrer über ihre Erfahrungen mit der Eberhardt-Lehre berichten sollten, kann man deshalb zustimmen, weil dadurch am besten Gelegenheit gegeben wird, Irrtümer und Mißverständnisse aufzuklären (wobei man freilich *nicht* vergessen darf, daß nur die lebendige Unterweisung am Instrument und Körper das unmittelbare Erleben und Verstehen geben kann!)

Um den Anfang zu machen, will ich mitteilen, daß ich in zwei Fällen bei 39jährigen Geigern mit überraschenden klanglichen und technischen Erfolgen die Umstellung nach mehr als zwanzigjähriger „Verbildung“ erlebt habe, — daß ich kürzlich eine Geigerin, die von der „Meisterklasse“ einer Akademie auf beiden Armen schwer nervenkrank und „berufsunfähig“ abgehen mußte, in wenigen Wochen zu schmerzfreiem und wesentlich verbessertem Geigen gebracht habe und daß bei *jeder* „Umstellung“, sei es bei Berufsgeigern wie bei Dilettanten sowie auch bei jeder Anfängererziehung nach kurzer Uebergangszeit eine klangliche und technische Qualität sich einstellt, die ich im Laufe von 25 Jahren bei keiner anderen „Methode“ jemals kennen gelernt habe. Vielleicht interessiert es auch, daß ich freiwillige Mitteilungen von Geigern besitze, die nach früherem Scheitern und jahrelanger Resignation durch meine Broschüre angeregt, aus der Eberhardtlehre völlige „Wiederbelebung“ und neues Können gewonnen haben.

Ich muß aber — was ich am Schluß meiner Broschüre ausführlich erörtert habe — betonen, daß man sich für die Verwertung einer Lehre, die eine so von Grund aus geänderte geistige Einstellung erfordert, zuerst in eingehender gründlicher Arbeit ein ausreichendes Maß von praktischer und theoretischer Beherrschung erworben haben muß, und kann allen Fachgenossen nur dringend raten, sich diese Beherrschung aus unmittelbarer Unterweisung zu gewinnen. Die Arbeit und Mühe wird reichlich belohnt durch eine Entwicklung, die einem auf jedem anderen Wege versagt bleibt.

*

Kurt Overhoff: „Mira“

Uraufführung in Essen

Nach der Uraufführung von Ernst Viebigs polnischer Giftmordoper „Mora“ in Düsseldorf wartete Essen mit *Kurt Overhoffs* Oper in zwei Teilen auf, dem biblischen Aussätzigenstück: „Mira“. Es scheint ohne widrige Stoffvorlage heute scheinbar nicht mehr zu gehen und nur der Jugend des temperamentvollen Oesterreichers sei es verziehen, daß er diesem Textbuch eines Kölner Freundes Geschmack abgewann. — Die Aussätzigen lagern in der Wüste um einen Brunnen, im Schatten des Totenturmes, umschwirrt von den Geiern, denen sie doch bald zum Opfer fallen. In dieser Umrahmung entwickelt sich eine Episode, die als Auftakt zu einem Wunderdrama wohl Spannung erwecken mag, aber zu keiner Befreiung führt, da sie am Ende lähmend stagniert. Unter den Aussätzigen befindet sich der „Eine“, der sich abseits von ihnen hält, da er an ein Ausnahmeschicksal glaubt. Um sein zerfressenes Antlitz vor den Blicken der Gesunden zu schützen, trägt er eine rote Maske. Neugierige Frauen erscheinen und suchen nach dem *Einen*, dessen ergreifendes Lied weithin zu hören ist. Aber der Sänger will sich um feilen Lohn nicht hören lassen. Da kommt *Mira* mit ihrer Begleiterin und weiß den vornehmen Sinn des *Einen* so zu rühren, daß er sein Lied ertönen läßt. Auf einem zerrissenen Septimenakkord baut es sich auf. Er singt ihr von seinem eigenen Schicksal, vergleicht sich mit einer Harfe, auf der alle Saiten bis auf eine einzige gerissen sind, die niemand mehr greift. Mira will sie spielen, von seinem Lied erschüttert. Sie geht, um nachts zurückzukehren. Die Aussätzigen schlafen bis auf den „Einen“, den Sehnsucht und grausige Krankheit wachen läßt. Da tritt ein Wanderer auf, Christus, der Nazarener. Ungläubig und die göttliche Kraft nicht erkennend, läßt der Kranke ihn zweifelnd vorüberziehen; Scharen Gläubiger, auch Aussätzige eilen indessen dem Wundertäter nach. So erfährt er zerschmettert, daß er die Heilung verschmäht hat. Doch Mira kommt, um ihn durch die Kraft der Liebe zu erlösen. Verzweifelt nimmt er die Larve ab. Nie darf Mira ihn bräutlich umfangen, sonst endet mit ihrer Schönheit sein stiller Erlösungs-

traum in Abscheu und Häßlichkeit. Da kündet Mira, daß der Liebe Letztes *Entsagung* sei, und in dieser asketischen Wirrnis endet die Episode.

Kurt Overhoffs Musik schwelgt in unbekümmerter Melodik, sich an Straußischer, Puccinischer, d'Albertscher Theatralik berauschend. Sie hat dramatischen Atem, der vielfach die widerliche Stoffvorlage verschüttet und an Ruhepunkten auch manche kammermusikalische Feinheit ausspinnt. Aber das alles geschieht noch im Chaos des jugendlichen Draufgängers, der Spreu nicht vom Weizen zu scheiden versteht, dessen Instrumentierungen zuweilen eigentümliche Mischungen erreicht, aber auch vor Gemeinplätzen und dilettierenden Versuchsmanövern nicht Halt macht. Der in Essen einigen Beschränkungen unterliegende große Orchesterapparat ließ es unter der Leidenschaftlichkeit des schwungvoll dirigierenden Komponisten zu wüsten Forte-Detonationen kommen. Alles das spricht auch wieder zugunsten Overhoffs, der sich unzweifelhaft als ein stark potenzierter Vollblutmusikant erwiesen hat. Vielleicht wird er einmal der Opernbühne schenken können, was ihr gerade heute *mangelt*, und alles meiden, was seit den „Toten Augen" und dem „Schatzgräber" *des Theaters ist* und den überlauten Beifallsjubel des Premierenpublikums verursacht hat. Zum großen Teil mag er auch *Mimi Werhard-Poensgen* (Mira) aus Köln und *Walter Favre* (dem Einen) gegolten haben, die im Zusammenspiel eine starke dramatische Einheit erzielten. Der Inszenierung Dr. *Alexander Schums* ist nachzusagen, daß sie sich in der Gruppenstellung vortrefflich bewährte, dagegen in der Charakterisierung der einzelnen Aussätzigen Ueberschreitungen zuließ, die nicht mehr geschmackvoll waren.

Rolf Cunz.

*

Marco Frank: „Das Bildnis der Madonna"

Uraufführung in Wien

Diese zweiaktige Oper, Text von *Lothar Ring*, Musik von *Marco Frank*, ist, noch von Richard Strauß angenommen, nach hier üblichen Affären und Verspätungen erst jetzt erschienen, nicht zugleich mit Kienzls Sanctissimum, wie ursprünglich geplant gewesen war. Sie ist ein schwächerer Nachfahre einer ganzen Serie von zum Teil höchst erfolgreichen Renaissance-Opern, wie Schrekers „Die Gezeichneten", v. Schillings' „Mona Lisa", Korngolds „Violanta" und Zemlinskys „Florentinische Tragödie". Mit all diesen hält das neue Werk weder textlich noch musikalisch einen Vergleich aus, obwohl es immer irgendwie an sie erinnert. Wir sehen die blonde Frau des finsteren Feldhauptmanns wie in Violanta, die keimende Liebe zwischen dem Maler und seinem Modell wie in der berühmten Atelierszene Schrekers und den Zweikampf auf Leben und Tod zwischen dem Gatten und dem Liebhaber wie in der anderen Florentinischen Tragödie Wildes, denn auch diese spielt in Florenz. Diesmal freilich hält das Weib nicht interessiert die Fackel, um dem Sieger, dem Stärkeren anzugehören, sondern nimmt im Gegenteil für den Schwächeren, den Geliebten Partei, und dies so nachdrücklich, daß sie den ihm entfallenden Degen aufnimmt und den eigenen Gatten hinterrücks ersticht. Womit sie sich jedoch keinen Dank verdient. Denn der Gerettete ist ein überspannter Maler, ein religiös-mystischer Schwärmer, dessen Hingabe bloß dem Urbild seiner Madonna gilt, die er voll Inbrunst malt, doch niemals dem Weib, das, sei es auch um ihn, zur Mörderin, zur Medusa geworden ist. Voller Abscheu wendet er sich von ihr, die den Tod in einem Brunnen sucht und findet. Allzu gering ist das Geschehnis für zwei ausgewachsene Opernakte, die daher trotz mancher wohltätiger Kürzung noch immer Längen merken ließen, Längen, die die Musik nicht zum Verschwinden bringen konnte, da es ihr offensichtlich an Tempo mangelt. Was man an ihr lobend hervorheben kann, ist ein doch vielleicht zu weit getriebenes Spiel mit im ganzen vier Hauptthemen in einer motivischen Technik, die entfernt an Richard Strauß erinnert, Themen, die das Glaubenswunder (mit einem leichten Parsifal-Anklang), die Künstlerschaft, die weibliche Hauptfigur und die Liebesleidenschaft (diese am besten) charakterisieren dürften. Die solide, wenn auch nirgends besonders neuartige Verwendung des Orchesters verrät den geübten Orchestergeiger, der der Komponist in Zivil ist, und ein ausgesprochener Wille zur Melodie soll besonders hervorgehoben werden. Leider betätigt er sich jedoch hauptsächlich im Orchester und behandelt gerade die Singstimme gar zu stiefmütterlich, und (was noch schlimmer ist) es ist mehr Wille als Kraft, weniger dramatische Melodie als schwächliches, unpersönlich-farbloses Melodisieren, das erst reichlich spät mit den gesteigerten Akzenten der Schlußszene wärmeren und wirksameren Ausdruck erreicht. Wir haben von demselben Komponisten vor Jahren eine Oper „Eroica" in der Wiener Volksoper für einen Augenblick auftauchen und verschwinden sehen, die mit Beethoven nichts gemein hatte als diesen für ein Frauenzimmer etwas ungewöhnlichen Namen. Damals wie heute mußte man sich die Frage stellen, ob es wirklich nur die künstlerischen Qualitäten des Werkes waren, die ihm zur so überaus raren Ehre einer Wiener Uraufführung verholfen haben. Und nun gar in der Staatsoper, deren Novitätenscheu ja schon sprichwörtlich geworden ist! Und nun vollends Richard Strauß, der eingestandenermaßen von Neuaufführungen, seine eigenen ausgenommen, überhaupt nichts wissen wollte. Diese Frage wird genau so unbeantwortet bleiben wie so manche andere, die man in puncto Staatsopernbetrieb täglich zu stellen Anlaß hätte. Begnügen wir uns mit der Feststellung, daß alle Mitwirkenden, Frau *Achsel*, die Herren *Renner* und *Oestvig* in den Hauptrollen, Herr *Reichenberger* als Dirigent und Herr *Turnau* als Regisseur voll ihre Pflicht getan haben, das Publikum der Premiere freundlich wie gewöhnlich war und man ihm wieder einmal, was hier Prinzip zu sein scheint, bewiesen hatte, was dabei herauskomme, wenn man dem Verlangen der dummen Zeitungsschreiber nach Novitäten nachgebe. Ergo: jetzt könnt ihr wieder eine Zeitlang warten!

Dr. *Rudolf Stephan Hoffmann.*

*

Riccardo Zandonai: „Francesca da Rimini"

Tragödie von Gabriel d'Annunzio

Deutsche Uraufführung am Altenburger Landestheater am 19. März

Schon bald nach dem Tode der Francesca von Rimini wurde in Dantes „Komödie" Schuld und Sühne dieser Frau dichterisch verklärt. Dem verführerischen Buch, das sie mit ihrem heimlich geliebten Paolo gemeinsam gelesen, wird die Schuld an ihrer Verfehlung und ihrem jähen Tode zugeschoben. Gabriel d'Annunzio versucht die eheliche Untreue Francescas damit zu rechtfertigen, daß er sie zum Opfer eines Betrugs macht, den ihr herrschsüchtiger Bruder aus politischen Gründen an ihr begangen habe. Auf Anraten seines Rechtsbeistandes habe er nämlich die Schwester in dem Glauben gelassen, daß der schöne Paolo, der als Abgesandter seines älteren Bruders in Ravenna weilte, ihr Gatte werden solle. Sonst wäre sie auch wohl schwerlich diese Verbindung eingegangen, da der ältere Malatesta von Rimini häßlich und lahm gewesen sein soll. Diese wichtige Vorgeschichte ist nach des Dichters Auffassung der Angelpunkt der ganzen Handlung. Paolo wird, genau wie Tristan, von ihr als Verräter ihrer reinen Liebe angesehen. Während eines heißen Kampfes um die belagerte Burg zu Rimini schleudert sie ihm ihre Verachtung ins Gesicht. Als er aber tollkühn den Tod im Kampfe sucht, wehrt sie ihm und ist liebend um ihn bemüht. Bei einem

Labetrunke, den sie auf des älteren Bruders Befehl ihm zutrinkt, werden sich die Liebenden ihrer unauslöschlichen Neigung voll bewußt. Ob aber Paolo auch nach diesem Tage absichtlich der Schwägerin fernbleibt, sein Herz zieht ihn doch im erwachenden Frühling zu ihr zurück. Und nun finden sich im 3. Akt, der den Höhepunkt des Ganzen bedeutet, doch noch bei der gemeinsamen Lektüre des Buches von „Lancelot" ihre Herzen und Lippen. Mochte auch dem alternden Gemahle das Verhältnis der beiden Liebenden entgangen sein, so umlauert der jüngste Bruder Malatestino wie ein Spürhund mit um so größerer Eifersucht das in seiner Liebe selige Paar. Als Francesca diesen rohen Buben stolz abweist, verrät er das Geheimnis dem ältesten Bruder, der dann noch in derselben Nacht die Liebenden in Francescas Gemach überrascht und in flammendem Jähzorn tötet.

Wenn auch die deutsche Uebertragung der Dichtung durch Alfred Brüggemann vielleicht manches vom ursprünglichen Duft der Sprache des Dichters genommen haben mag, so bleibt doch des Schönen und dichterisch Geschauten noch genug übrig. Eine Frage ist nur, ob die deutsche Bühne so bald schon Veranlassung hat, ein Werk dieses Mannes aufzuführen, der sich während des Krieges in Verunglimpfungen des deutschen Namens gar nicht genug tun konnte. Hätte ein Deutscher so am heißblütigen Nachbarvolke gehandelt, so würden ihm wohl dessen Kunststätten für lange verschlossen bleiben.

Für die Aufnahme des Musikdramas mag wohl auch letzten Endes die Musik Zandonais ausschlaggebend gewesen sein. Unerhört neu und außerordentlich schön kann ich nach zweimaligem Anhören diese Musik durchaus nicht finden. Nicht an einer einzigen Stelle vermochte sie mich zu packen oder zu erschüttern, wie es Wagners Meisterwerke auch heute noch nach unzähligem Anhören immer wieder vermögen. Sein Bestes gibt dieser Tondichter in den vierstimmigen Sätzen der Frauen Francescas, die — wie im Frühlingslied — madrigalartig, lustigem Vogelgezwitscher ähnlich singen. Unausgesprochenes läßt er oft in breiten symphonischen Sätzen des Orchesters ausklingen.

Ueberhaupt liegt die Stärke Zandonais im Lyrischen, das durchaus überwiegt. Die Tonsprache sucht die Melodiefreude des Italieners mit der höheren Intelligenz des Deutschen zu verschmelzen und stellt so ein Kompromiß dar, in dem Anklänge an Strauß, Korngold und selbst Richard Wagner nicht selten sind. Ob das Werk eine Aera italienischer Invasion einleiten wird, läßt sich heute noch nicht sagen; als unzweifelhaften Gewinn für die deutsche Opernbühne möchte ich es noch nicht ansehen. Unsere Bühnen sollten sich doch darauf besinnen, daß sie zunächst die Pflicht haben, sich mit gleichem Eifer des deutschen Schaffens anzunehmen, ihm eine so glänzende Aufmachung zuteil werden zu lassen, wie sie hier dem fremden Erzeugnis verschwenderisch wurde.

Darüber herrschte wohl bei allen auswärtigen Gästen, die in großer Zahl erschienen waren, Uebereinstimmung, daß das Altenburger Landestheater dem Werke eine sehr liebevolle Vorbereitung hatte angedeihen lassen. Dr. *Georg Göhler*, der als Schriftsteller sich früher immer gegen jedes undeutsche Wesen in der Musik gewandt hat, leitete das fest einstudierte Werk mit großer Umsicht, wenn man auch ab und zu beschwingteres Tempo gewünscht hätte. Spielleiter *Rudolf Otto Hartmann* hatte dem Werke einen prächtigen Rahmen verliehen und die Ausstattung an Dekorationen und Gewändern nach eigenen Entwürfen schaffen können. Mit Recht galt darum der künstlerischen Wiedergabe der stärkste und nachhaltigste Beifall des ausverkauften Hauses. Unter den Sängern taten sich besonders die Darsteller der Hauptrollen hervor: die Hochdramatische *Kirstine Bredsten* als „Francesca", der Heldentenor *Walter Schär* als „Paolo" und der mit mächtigen Stimmitteln ausgestattete Bariton *Karl Schmidt* als der betrogene Gatte „Giovanni" (Humpelhans). *Karl Gabler.*

MUSIKBRIEFE

Aachen. (Oper.) Nach 25jährigem Schlummer hat der Theaterkapellmeister Elmendorff die Oper „Franziska" von Hermann Götz zu neuem Leben erweckt. Und merkwürdig! In einer Zeit, in der maßvolle und vornehme Zurückhaltung in der Kunst kaum noch zu finden ist, gelingt es unserer Oper, damit Rosen zu pflücken. Der weichen, schwärmerischen und zarten Natur Götzens liegt edle, versonnene Lyrik näher als das pathetische Musikdrama. Das harmlose, hübsch gemachte Stück gibt dem Dichterkomponisten reichlich Gelegenheit, sich „auszusingen". Der Handlung fehlt besonders im ersten Akt das Fließende. Als Nach-Wagnerianer versteht er es, ohne gerade eine eigene Persönlichkeit herauszukehren, charakteristisch leitende Hauptmotive zu bilden. Seine musikalische Art erinnert stark an Schumann. Die Erfindung steigt besonders in dem dramatischen Wiedersehensduett zu achtunggebietender Höhe. — Karl Elmendorff hat damit eine Tat vollbracht, die Anerkennung finden wird. Die einzige in Zürich lebende Tochter des Komponisten wohnte der Götz-Feier bei. *A. Schiffer.*

*

Darmstadt. (Oper.) Wie im Konzertleben, so herrscht heuer auch in der Landesoper ein ruhiges Jahr, ja, ein bißchen provinzhaft still und gegenüber der Moderne äußerst zurückhaltend. Und doch wünschte man den Neuheiten eine etwas größere Aufmerksamkeit zugewandt, nur haben wir kein Bedürfnis für den Import einer so zweifelhaften Ware wie Stravinskys „Geschichte vom Soldaten", deren lokale Erstaufführung reichlich spät und antiquiert wirkte. Da konnte Debussy fast als ein Mozart erscheinen, da man als Nachtisch zu der derben Stravinsky-Kost sein Kinderballett „Die Spielzeugschachtel" (Boîte à joujoux) zur deutschen Uraufführung brachte. Freundlich und harmlos verläuft dieses Puppenspiel, dabei klingt alles etwas puderhaft geschminkt, spitz, graziös und süß kokett. — Von eigentlichen Opernneuheiten ist außer der glücklichen Neueinstudierung von Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen", der zweimonatigen Verspätung des „Barbiers" von Peter Cornelius (zum hundertsten Geburtstag) und der Uraufführung eines liebenswürdigen Weihnachtsmärchens „Christsternlein" mit Musik von Graf Kalkreuth nur Weißmanns „Schwanenweiß" (nach Strindberg) und Leo Janaceks „Jenufa" hervorzuheben. Beide überaus sympathisch, möchte man Weißmanns Märchenoper eine erhebliche Kürzung wünschen. Sie wirkt bei ihrer gegenwärtigen Ausdehnung allzu gleichförmig, zu arm an Kontrasten und schärferen Akzenten. Und doch welch eine Feinheit und Zartheit der Linien und Farben, die das Bleierne, Lähmende und Schwüle des Schauspiels in die lieblichere Welt deutscher Märchenstimmung bannen. — In Janaceks Oper ließe sich textlich mancherlei beanstanden, aber die eigentümlich suggestive Kraft dieses bereits 1901 geschriebenen Werkes geht einzig von der Musik, insbesondere dem Sprachmelos aus. Die nationalen Sprechakzente und Sprachrhythmen liegen der Textvertonung zugrunde, und obwohl Janacek hier das Ergebnis langjähriger Studien niederlegte, ist der Eindruck keineswegs gesucht und konstruiert. Freilich zur melodischen Breite kommt es nicht, und doch klingt es voll Melodie, gleich dem Orchester in dem Reichtum seiner impressionistischen Farbenklänge. Es ist eben der Musiker und der Musikant seiner heimatlichen Mutterart, der aus jeder Zeile spricht, der ehrliche, aufrechte Künstler. *Lossen-Freytag.*

*

Düsseldorf. Als Erstaufführung errang hier Bernhard Schusters komische Oper „Der Dieb des Glücks" einen verdienten, warmen Erfolg. Das Werk zeigt sonderlich in wirklich gelungenen Szenen am Schluß des zweiten und durchweg im dritten Akt musikalisch-dramatische Situationen von sicherem Wurf und einheitlicher Struktur, wie sie in den komischen Genren der letzten Jahre nur selten geschaffen wurden. Der Dieb — Richard Schuster schrieb das fast zu inhaltreiche Textbuch — ist der in jungen Jahren von einem geldgierigen Erbenquartett heimlich beseitigte Schloßherr, dessen Testament veröffentlicht wird, und der bei der Gelegenheit zuerst als (lebendes) Bild erscheint, dann als Dieb eben dieses Bildes zwei Monate sich ins Loch sperren läßt, um schließlich sich zu erkennen zu geben und die neidverbogenen Erben gründlich abzuführen. Dramatisch ist die Idee im Grunde wenig, aber das feinkomische Situationsgeranke, die humorvolle Abwicklung des Geschäfts und das groteske Erbengelichter sichern dem nur im zweiten Akt zu episch ausgesponnenen Stoff wirksame Reize. Zumal wenn er in den Händen eines mimisch so lebendig und locker arrangierenden Spielleiters wie Reinhold Kreideweis (als Gast) liegt, der unseren choreographisch leider verkalkten Spielkörper merklich aufrüttelte. Die Musik ist thematisch klar und

übersichtlich disponiert und von anschaulich charakterisierender Frische. Sie wandelt nicht abseitig, bleibt trotz scharfer Reibungen tonal, verschmäht als untermalendes Element den wiegenden Dreivierteltakt nicht, tut in grotesker Zeichnung und in der instrumentalen Tönung freilich oft des Guten zu viel, lockert sich aber in den erwähnten Aktteilen zu szenisch verschmolzener, erstaunlicher Durchsichtigkeit, daß man dieser sich steigernden Hälfte nur zustimmen kann. Hier liegen wirkliche Einfälle vor, die um so stärker ansprechen, je weniger Worte sie machen. Kürzungen im zweiten Akt, eventuell Zusammenfassen mit dem ersten würden dem strafferen Verlauf und der Wirkung nichts schaden. Th. Schlonski hatte für stilvolle Bühnenbilder gesorgt. Die Titelrolle lag bei Lars Boelicke in guten Händen. Erich Orthmann stand sicher leitend am Pult. *E. S.*

*

Elberfeld. Man ist nicht wenig erstaunt, Walter Braunfels, den Schöpfer des lyrisch-phantastischen Spiels „Die Vögel" und des Brucknerschen Geist atmenden gewaltigen Tedeums als Dichterkomponisten einer spanischen Komödie wiederzufinden. In der Tat ist der Gegensatz zwischen der Idee des Textdichters, ein leichtes Spiel mit allerlei komischen Szenen im Parlandostil zu schaffen, und dem Naturell des Musikers, der mit dem Schwergewicht deutscher Gefühlsinnigkeit und deutschen Ernstes an ein Falstaff-Problem herangeht, dem Werk zum Verhängnis geworden. Der Zusammenhang zwischen der Fülle an sich herrlicher Musik und der Bühne vollzieht sich bezeichnenderweise am glücklichsten bei der einzigen ernsten Figur des Stückes, Juana. Diesen Zwiespalt der Gestalten hätte die im ganzen gut gelungene Aufführung (Regie Dr. Legband) vielleicht noch stärker betonen können. Die Partitur erfuhr durch Fritz Mechlenburg liebevollste Ausdeutung. Auf der Bühne bot neben Else Müßigmann (Ines) vor allem Alice Bruhn (Juana) eine prachtvolle Leistung. *W. S.*

*

Erfurt. Von neuer Musik vermittelte Richard Wetz eine ganz famose Aufführung von Regers Hiller-Variationen, die an Frische des Ausdrucks dessen Mozart-Variationen noch überragen. Und damit könnte ich schließen, hätte nicht ein Kunstliebhaber von der Art, die es heute nur selten gibt (die nämlich für die Kunst Opfer bringen), in seinem mit zeitgenössischen wertvollen Gemälden geschmückten Musiksalon vor gewählten Gästen Werke zur Diskussion gestellt, die man in keinem Konzertsaal Deutschlands hört. Von Paul Aron (Klavier) und Willy Janda (Violine) ganz prächtig gespielt, erklangen da: des Franzosen Darius Milhaud zweite Violinsonate, des Polen Karol Szymanowski „Mythes" (trois poèmes) und des in England wirkenden Eugène Goossens Violinsonate Op. 21, sowie ein Willy Aron gewidmetes Manuskriptwerk Paul Hindemiths: Tanzstücke, Op. 19. Milhaud beginnt ganz fromm und sanft. Die Melodik seines Hauptthemas gemahnt an Grieg, dessen Art uns heute kaum mehr auffällig ist. Dann aber besinnt er sich auf seine zeitliche Zugehörigkeit zur Atonalen und mischt Tonarten und Farben, ohne darum doch unverständlich zu werden. Denn die Geige hält das melodische Prinzip hoch, zu dem er auch mit Hilfe des Eingangsthemas zurückkehrt. Szymanowski huldigt dem Virtuosen. Seine drei Klangbilder „La fontaine d'Arethuse, Narcisse und Dryades et Pan" zeigen höchst entwickelte, programmatische Tonmalerei — eine dankbare Aufgabe besonders für den Pianisten. Der Engländer Goossens — der Name klingt freilich holländisch — ist wie die englische Politik: französisch orientiert. Doch kleidet die welsche Frisur sein Tonstück nicht schlecht. Es klingt, klingt trotz Tonartmischung und gelegentlichen Härten derselben und hinterläßt somit freundlichste Eindrücke. Das Merkwürdige aber an allen drei Werken ist, daß in ihnen die von den deutschen Atonalen totgesagte Romantik fröhliche Auferstehung feiert. Darum stach auch Hindemiths ungedrucktes Werk sehr von den ausländischen Erzeugnissen ab. Soweit ich nach einmaligem Hören urteilen kann, nicht immer zu seinen Gunsten. Denn es zeigt die eine Seite des hochbegabten Musikers, in der er Rhythmiker und *nur* Rhythmiker ist, somit dank seinem starken Temperament wohl hinreißend, doch im Verhältnis zu den keineswegs sehr tief angelegten ausländischen Tondichtern unfreundlich wirkt. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Tondichtertypen aber bestärkte in mir die Ueberzeugung, daß das Heil für unsere deutsche Musik nur von einem Künstler kommen kann, der deutsche Geistigkeit mit romantischer Klangfreudigkeit vereinigt. Einem neuen Mozart also. Ob dieser „Kommende" auch ein Oesterreicher sein wird? *Robert Hernried.*

*

Gotha. Wenn Beethoven an seinem letzten Geburtstage zufällig vom Elysium auf unser Landestheater geblickt hat, so wird er sich gewundert haben. Denn da wurde in ganz origineller Aufmachung sein „Fidelio" gegeben. Nach der Kerkerszene zeigte sich der Gefängnishof mächtig geweitet, und an 200 Sänger und Sängerinnen standen, sangen und agierten auf terrassenförmigen Erhöhungen, die die Hinterwand des Hofes bildeten. Nach der ersten Verblüffung hat aber sicherlich der große Meister gesagt: „Na, ganz so habe ich mir ja die Schlußszene nicht gedacht, aber das Bild ist so packend, und der Chor, durch die Solostimmen und das Orchester noch gehoben, klingt so großartig, daß ich ganz gerührt bin und gern über die kleine Stilunebenheit hinwegsehe." Schmunzelnd darf der Intendant Willy Loehr, der für die Inszenierung zeichnete, das hohe Lob entgegennehmen und alle Mitwirkenden, die unter dem Taktstab von Hans Trinius eine so festliche Aufführung zustande brachten, dürfen sich mit ihm freuen. — Eine ehrenvolle Erwähnung verdient auch die örtliche Erstaufführung von Straußens „Ariadne auf Naxos" in der neuen Fassung. Die Aufführung unter Wartisch stand auf beträchtlicher Höhe. — Der Musikverein bot außer Solistenkonzerten unter Trinius' Leitung einen erstklassigen Mozart-Abend (Figaro-Ouvertüre, Es dur-Symphonie — Nr. 39 —, eine kleine Nachtmusik, die Solokantate „Exsultate, jubilate" und die Arie „Il re pastore") und hatte mit dem Kinderkreuzzug von Pierné einen solchen Erfolg, daß zwei Wiederholungen erfolgen konnten. Besonderes Lob fanden die Schulgesanglehrer Ritter, Siegling und Stützer, die die Kinderchöre eingeübt hatten. — Die Liedertafel beschränkte sich bis jetzt auf Solistenkonzerte, die auch dem Männer- und gemischten Chor Raum zu ausgiebiger Betätigung ließen. Den größten Erfolg hatte Heinrich Rehkemper, der in Gotha als Sänger entdeckt wurde und heute an erster Stelle steht. Der „Germanenzug" von Rheinberger gab dem Männerchor Gelegenheit, unter Schwaßmanns Leitung sein hervorragendes Können und seinen Stimmglanz zu zeigen. *Ernst Rabich.*

*

Wien. Die feierliche Inauguration des neuen Rektors Joseph Marx bedeutete zugleich die für die Oeffentlichkeit ersichtliche Eröffnung der neuen Musikhochschule, zu welcher die staatliche Akademie für Musik und darstellende Kunst, seit 1909 die Nachfolgerin des altehrwürdigen Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde, nunmehr erhöht wurde. Den auffallend heftigen, gegen modernste Experimente und futuristische Exzesse gewendeten Angriffen in der Inaugurationsrede des Rektors folgte am Abend gleichsam ein Bekenntnis zur Vergangenheit mit der Aufführung von Mozarts erster Oper „La finta semplice", „Die verstellte Einfalt", die er im Jahre 1768 als Zwölfjähriger in Wien komponiert hat. Diese Oper in der neuen Bearbeitung von A. Rudolf und H. Roth haben nun die Schüler der Akademie, deren Orchester Herr Dirk Fock, deren Sängerensemble Prof. Joseph Turnau glänzend einexerziert hatte, in einer sehr lebendigen, zumal im Szenischen überaus farbigen Darstellung zu ausgezeichnetem Gelingen gebracht. Man hatte allen Grund, die unglaubliche Orchesterbeherrschung des frühreifen Meisters zu bewundern, während man Jahns Ueberwertung des kompositorischen Einfalls kaum unterschreiben kann. Höchste Anpassungsfähigkeit an den Stil der Zeit vermag ihn wohl verblüffend zu kopieren, ohne ihn jedoch übertreffen oder weiterführen zu können. Das konnte erst zunehmender menschlicher Reife gelingen, einer späteren Entwicklung, die über eine andere finta, die finta giardiniera, zu der einsamen Höhe des Figaro emporgestiegen ist. Trotz diesen Einschränkungen war es eine hocherfreuliche Bekanntschaft, und die neue Alma Mater hat jedenfalls vor ihren älteren Schwestern das eine voraus, daß die Doktordissertationen ihrer Schüler, besonders wenn sie auf Mozarts Noten gesungen werden, bedeutend unterhaltlicher sind. — Der Erstaufführung des zwölfjährigen Mozart folgte eine des siebzigjährigen Wilhelm Kienzl, von dem eine melodramatische Allegorie „Sanctissimum", Text von Henny Bauer, seiner Gattin, über die Bühne der Staatsoper ging. Der glückliche Schöpfer zweier Repertoireopern, „Evangelimann" und „Kuhreigen", der seit einigen Jahren in Wien ansässig ist, versucht diesmal eine nicht sehr günstige Mischung stilistischer Elemente von Oper, Melodram und Ballett. Oft gesehene Ballettszenen spielen sich vor einer gotischen Kirche im Wien des sechzehnten Jahrhunderts ab, und auch die Hauptfigur eines armen geigenden Spielmanns, dessen Melodien ungehört verhallen, weil der Pöbel lieber Gauklern und Jahrmarktsaffen nachläuft, ist höchstens insofern neu, als er für zwei unversorgte Kinder zu geigen hat. Sie, deren Hunger und Jammern sind auch der Grund, das Allerheiligste seiner Kunst, das „Sanctissimum", mit Kappe und Tschinellen des Jahrmarktsaffen zu vertauschen, um durch einen gemeinen, tollen Springetanz zum erstenmal Anerkennung und klingenden Lohn zu gewinnen,

worauf er, in übertriebener Reue und Resignation wieder die Einsamkeit mit idealer Musik erfüllt (ideal in seinem Sinn), zu welcher bald Donaunixen und Schilfmaiden, bald belebte Steinbilder von Heiligen, die musikliebende Caecilia voran, von Wasserspeiern und anderem Ungetier immer weniger verständliche Tanzpantomimen aufführen. Bis mit dem Ende des ganzen, leider allzu allegorischen Spuks der Spielmann einen Sühnetod sterben muß, während sich um die unversorgten Kinder, denen zuliebe doch die Tat geschah, niemand mehr bekümmert, nicht die heilige Cäcilie, nicht der Jahrmarktsaffe, nicht die Textdichterin! Diesen sehr anspruchslosen Vorgang hat die praktische Hand eines erfahrenen Theatermusikers sicher geformt, klar disponiert und in manchem opernhaften Detail besonders gegen das Ende hin recht wirksam gesteigert. Die gemütvolle, volkstümlich angenehme, gut klingende Melodik hat wohl nicht mehr die Schlagkraft jüngerer Tage, weiß aber immer noch Niveau und Haltung so weit zu wahren, daß ihr z. B. der gewollte krasse Gegensatz, die Gemeinheit des Narrentanzes gar nicht gelingt und sie sich hier mit demselben liebenswürdigen Kolorit behelfen muß, in das alles Uebrige getaucht ist. Die opernhafte Schlußsteigerung gewinnt ihren melodischen Antrieb aus einem Motiv der Ballettoper Rameaus „Le temple de la gloire", Text von Voltaire, das chaconneartig verarbeitet und entwickelt wird. Ueberhaupt kam alles Opernmäßige am besten heraus, während in den melodramatischen Partien das gesprochene Wort wie immer den kürzeren zog. Trotz allen Bemühungen des Burgschauspielers Tressler, der dennoch den besten Teil seiner Rolle der Solovioline des Konzertmeisters Mairecker überlassen mußte. Vor dieser Aufführung, die dem beliebten Autor lebhafte Ovationen brachte, gab es eine Reprise von E. W. Korngolds „Violanta", die ihre Popularität in Wien behauptet. Sie war, wie schon öfter vorher, nach längerer Pause wieder vom Komponisten dirigiert, der durch seine feurige und überlegene Leitung Orchester, Chor und Sänger, vor allen die Damen Kappel und Anday, die Herren Schubert und Jerger zu ungewohnten Höchstleistungen hinriß. Eine ungewohnte Höchstleistung war freilich auch die Niedertracht, die zu Beginn einen kleinen Skandal zu inszenieren versucht hat. Die Geschichte ist zu wienerisch, als daß man sie nicht erzählen müßte. Also: Der Kritiker Dr. Korngold, der Vater des Komponisten, ist mit der Führung der Direktion durch Richard Strauß so wenig einverstanden, wie z. B. ich, und wagt es, seine Meinung zu sagen, obwohl er vielleicht gerade dem Sohne zuliebe ein Interesse daran hätte, sich mit dem Operndirektor zu vertragen. Worauf der Operndirektor Strauß dem Sohne des Kritikers, den er doch selbst eingeladen hatte, seine Werke als Gast zu dirigieren, die weitere Tätigkeit im Opernhaus verbietet, als wäre die Oper das, wofür sie Herr Strauß immer gehalten hat, nämlich sein Privathaus. Worauf folgerichtig, wenn nach Straußens Abgang der junge Korngold zum erstenmal wieder am Dirigentenpult erscheinen soll, ein Hetzartikel anzukündigen hat, daß er als Triumphator über Strauß' Leiche hinweg seinen Einzug halte. Nichts ist logischer, als daß dann die Anhänger Strauß' den Kritiker Korngold strafen müssen, indem sie den Komponisten Korngold mit Pfeifen begrüßen. Die Anhänger? Wer sind sie? Der Bericht der Polizei, die die Rädelsführer stellig machte, hat es unbarmherzig verraten: ein bezahlter Claquechef und vazierender Schauspieler und seine Untergebenen, ein paar Burschen, die er durch Freikarten angeworben hatte! Offen bleibt nur noch die Frage, wer diesem bezahlten Claqueur die Begeisterung für Strauß und die Feindschaft gegen Korngold bezahlt hat?

Dr. *R. St. Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

W. Baudert: „Die verstummte Orgel" und andere Erzählungen. (Verlag D. Gundert, Stuttgart.)

Einer schreibt über dieses Buch: „Herber Lebensmut und sonnige, sieghafte Frömmigkeit in fesselnder Schreibweise, das sind die Vorzüge, durch die sich diese musikerfüllten Erzählungen auszeichnen. Sie berichten von bewegter Zeit im Thüringer Land und geben tiefe Einblicke in das kirchliche Leben". Diese Worte sind mir aus der Seele gesprochen und ich muß sagen, daß dies „hohe Lied auf die Kantorei" in keiner Lehrer-, Pfarrer-, Schul-, Jugendverein- und in keiner Hausbibliothek fehlen sollte. Vor allem muß es alle Kantoren, aber überhaupt alle Musiker stark fesseln. Es ist hocherfreulich, zu lesen, welche hohe Meinung der Verfasser, ein Pfarrer, von der Musik überhaupt, von der geistlichen Musik im besonderen und von dem Amt eines Kantors hat. Jedem Musiker und Musikfreund muß das Herz höher schlagen, wenn er die Geschichte von der verstummten Orgel liest! Und von der „Patengeige" — — ei, da kann man noch allerhand lernen! Die im schlichten Erzählerton geschriebenen Episoden sind alle so wahr und fesselnd, ja einige sind von solch dramatischer Steigerungskraft, daß man den Atem anhält und sich dabei ertappt, wie man hier vor seinem eigenen Spiegel steht. Laßt euch darum, ihr Lehrer und Kantoren, ihr Pfarrer und Musikfreunde, *diese* Freude nicht entgehen! Kaufts, verschenkts, bringts hinein ins Volk, für das es ein begeisterter und liebender Volksfreund geschaffen hat. Ihr bringt damit euch selbst und den anderen einen reinen, selten schönen Genuß! Daß das Büchlein mir gewidmet ist, macht mich recht stolz. Ich trage also gewissermaßen mit eine Dankesschuld an den Verfasser ab, wenn ich es den interessierten Kreisen *recht warm* ans Herz lege.

Bruno Leipold.

*

Gustav Nottebohm: Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801—1803. Neue Ausgabe mit Vorwort von Paul Mies. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Stets wird bei Neuausgabe eines vergriffenen Buches erwähnt, daß mit ihr eine Lücke in der Forschung ausgefüllt werde, selten aber mit solcher Berechtigung, wie bei der Neuauflage des vorliegenden Werkes. Beethoven steht heute in einem Brennpunkt der stilkritischen Forschung, für die seine Skizzenbücher — für die „reine" wie für die stilpsychologische — von unschätzbarem Werte sind. Außer für die Musikwissenschaft selbst, dürften dann auch die Skizzenbücher noch für die Psychologie des künstlerischen Schaffens zu einer Quelle werden, deren Ergiebigkeit bisher nur durch erste Bohrungen, wie sie vor allem Nottebohm anstellte, erprobt worden ist. Der Herausgeber der neuen Auflage, Paul Mies, beschränkt sich auf ein kurz orientierendes Vorwort, da von ihm in Bälde eine zusammenfassende Arbeit über „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles" zu erwarten ist.

Dr. *Ernst Bücken.*

*

Rose Schmitt-Hummel: „Der Weg zur Schönheit und Tragfähigkeit der Stimme". Verlag Otto Halbreiter, München. (36 S.)

Das Büchlein gibt in großen Zügen alles Wesentliche wieder, was zu einer guten naturgemäßen Stimmbildung und ihrer Schulung notwendig ist. Ruhig und sachlich, mit ausgezeichneter Sachkenntnis geschrieben, dürfte es dem Gesangsbeflissenen ein sicherer Wegweiser wenn nicht zur Gesangskunst, so doch zum Urteil über guten oder schlechten *Unterricht* sein. Das Kapitel über den Registerausgleich könnte gründlicher und ausführlicher sein. Nicht schön ist es, daß die Schrift zum Schlusse persönliche Reklame für die Verfasserin macht. Bei Werken, welche als wissenschaftlich gelten wollen, ist man solches nicht gewöhnt.

*

Dr. H. S. Wagenmann: Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung. III. Aufl. Verlag Arthur Felix, Leipzig 1924. (107 S.)

Die neue Auflage des Buches, das noch immer als eine der besten, grundlegenden Schriften über das Problem einer naturgemäßen Stimmbildung zu gelten hat, bringt als wertvollen „Anhang" kritische Betrachtungen über das, was Caruso selbst (durch Gespräche mit seinen Biographen) über seine Stimmbildung ausgesagt hat. Kleine Ungenauigkeiten in der Ausdrucksweise (z. B. über Gaumenfunktionen) abgerechnet, kann man dem Inhalt des Werkes nur zustimmen und ihm allgemeine Verbreitung wünschen. Ueber den Wert der italienischen Sprache als stimmbildendes Moment kann ich aus eigener Erfahrung noch zufügen, daß die in Italien geborenen und heranwachsenden Kinder deutscher Eltern in der Mehrzahl ebenso klangvolle Sprech- und Singstimmen bekommen wie die eingeborenen Italiener, was wohl die beste Bestätigung für des Verfassers Theorie bildet. *C. Brunck.*

Musikalien

Alfred Wassermann, Op. 3: 6 Lieder für Singstimme und Klavier. Tischer & Jagenberg, Köln.

Einheitlich gehalten; schön sangbar und von klarer Harmonik.

*

Ludwig Schütz: Stimmungslieder für Singstimme und Klavier, 2 Hefte. J. André, Offenbach a. Main.

Durchweg zart und harmonisch in Dichtung und Musik, ohne manchmal hörenswerte Züge vermissen zu lassen.

Hans Schink, Op. 31: 3 Festpräludien für Orgel. Leuckart, Leipzig.
Was mir bei dem Komponisten schon immer aufgefallen ist, eine klare Beherrschung der Form, trifft auch bei diesen Stücken zu, die bei mittlerer Schwierigkeit, eine wertvolle Bereicherung ihrer Literatur für den praktischen Gebrauch darstellen.

*

Sigfrid Karg-Elert, Op. 69: Dekameron. Eine Suite von zehn leichten, instruktiven Charakterskizzen für Klavier 2händig. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Nette, gefällige Stückchen in Schumann-Griegscher Art. Ihr Bildungswert ist durch genaue Bezeichnungen aller Art erhöht. Müssen die Ueberschriften in erster Linie französisch stehen? auch wenn die Stücke für die Schweiz bestimmt sein mögen?!

*

Ernst Kanitz, Op. 5, 8 und 9: Je 3 Lieder für hohe Stimme und Klavier. Universaledition.
Den durchweg zarten Gedichten schmiegt sich eine harmonisch feinnervige Vertonung geistesverwandt an, die in Op. 5 Nr. 3 auch der schönen Steigerung nicht entbehrt.

*

Lothar Bär: Julinacht, „Konzert"-Lied (warum?) für mittlere Singstimme mit Klavier. Gong-Verlagsanstalt, Kötzschenbroda-Dresden.
Die „Stimmung" der Komposition zugegeben, fragt es sich sehr, ob dieselbe nicht mit einer andersgearteten Begleitung hätte wiedergegeben sein müssen; in solchen Begleitungen spiegeln sich gewöhnlich erste Versuche wider.

*

Emil Graf: 3 Kinderlieder; An mein Volk, Die Klapperschuh, Wir sind ein freies Volk, für eine Singstimme und Klavier. E. Graf, Bückeburg.
Offenbar für den praktischen Gebrauch im Schulunterricht geschrieben — wem es an derartiger Literatur mangelt, der greife nach diesen einfach und melodiös geschriebenen Sachen.

*

Georg Schütz: Schlichte Weisen für das deutsche Haus, Lieder für mittlere Stimme und Klavier, z. T. 2stimmig gesetzt. Georg Schütz, Dessau.
Das Einfachste vom Einfachen, fürs Haus und für untere Schulklassen geeignet. *H. R. G.*

*

Paganinis einzigartige Schöpfung, die berühmten 24 *Capricen für Violine allein,* läßt *Florizel von Reuter* in der Volksausgabe Eulenburg neu erscheinen. Von diesen seltsam phantastischen, sich aber nur dem first class-Techniker erschließenden Stücken gibt es mancherlei Ausgaben, doch rechtfertigt sich die Reutersche Ausgabe durch den eingehenden Beitext (vor jedem Stück) und den praktischen Wert der Fingersätze. Für überflüssig halten wir die Hinzufügung von Erweiterungen (z. B. 24. Caprice), doch sind sie stilistisch passend ausgefallen, auch wird der Spieler darüber aufgeklärt, wo Paganini aufhört und wo v. Reuter anfängt.

*

Max Wachsmann: Symphonische Variationen über das Thema „Schirm und Schutz" für Violine und Klavier. Helvetia-Verlag R. Ziessnitz, Berlin.
Das zur Variierung sich eignende, im Charakter einem weltlichen Choral sich nähernde Thema gibt dem Komponisten Stoff zu einem guten Violinstück, das wir nur nicht symphonisch nennen möchten, weil ihm der große Zug abgeht. Die Komposition ist auch in einer Ausgabe für Violine mit Orchester zu haben.
A. E.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Das 55. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins* wird in *Kiel* (14.—18. Juni) stattfinden. Zur Aufführung sind — Aenderungen vorbehalten — folgende Werke in Aussicht genommen. Chorwerke: Walter Courvoisier, Auferstehung; Robert Kahn, zwei gemischte Chorgesänge a cappella; Franz Liszt, Der 13. Psalm; Otto Thomas, Messe a cappella Op. 1. Orchesterwerke: Walter Goehr, Symphonie Op. 4; Manfred Gurlitt, Orchesterlieder; Joseph Haas, Variationen-Suite; Karl Hermann Pillney, Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach für Klavier und Orchester bearbeitet; Ernst Toch, Cellokonzert; Max Trapp, Violinkonzert; Hermann Unger, Orgel-Symphonie; Hermann Wunsch, Klavierkonzert. Kammermusikwerke: Hans Gal, Divertimento für 8 Blasinstrumente; Emil Mattiesen, Lieder mit Klavierbegleitung; Heinz Tiessen, Duo für Violine und Klavier; Frank Wohlfahrt, Streichquartett. — Außerdem beabsichtigt die Intendanz des Kieler Stadttheaters den Festteilnehmern eine Opernaufführung darzubieten.

— Das Programm des *Deutschen Händel-Festes,* das in der Zeit vom 6.—8. Juni in Leipzig stattfindet, wird die Uraufführung einer neuen, dem Original getreu nachgebildeten Uebertragung der 1724 entstandenen Oper „Tamerlano" bringen, eines der hervorragendsten Bühnenwerke Händels. Eingeleitet wird das Fest durch die Aufführung eines der großen Psalmen Händels. In der ersten Oratorienaufführung gelangt „Belsazar" zur Aufführung, während das in Deutschland kaum gehörte Oratorium „Salomo" den Schluß des Festes bilden wird. Neben diesen großen Bühnen- und Choraufführungen wird das Händel-Fest in einem Orchesterkonzert mit ein- und mehrstimmigen Kantaten Händels und einem der großen Concerti grossi, ferner einem Orgelkonzert bekannt machen. Die Kammermusikveranstaltung hingegen sieht die Aufführung von Instrumentalsonaten für Blas- und Streichinstrumente mit Cembalo vor, ferner Cembalo-Solostücke und Solokantaten mit obligaten Instrumenten. An der Ausführung des Händel-Festes sind beteiligt die Städtischen Bühnen Leipzigs, Gewandhauschor und Thomanerchor, das Leipziger Stadt- und Theater-(Gewandhaus-)Orchester und eine große Zahl von Gesangs- und Instrumentalsolisten. Die Leitung des Festes liegt in den Händen der Herren Generalmusikdirektor Gustav Brecher und Prof. Dr. Karl Straube. (Die Geschäftsstelle des Deutschen Händel-Festes befindet sich in Leipzig, Nürnberger Straße 36.)

— Die Stadtverwaltung *M.-Gladbach* plant anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande im Laufe des Sommers festliche Musikveranstaltungen. Es ist ein *dreitägiges Musikfest* vorgesehen, das Werke rheinländischer Komponisten für Orchester, Chor, Orgel und Kammermusik zur Aufführung bringen will, als Abschluß einen Beethoven-Abend (Neunte Symphonie). Die Leitung hat Generalmusikdirektor *Hans Gelbke.*

— Zum Gedächtnis Bachs (175. Todestag) findet in *Flensburg* ein zweitägiges Bach-Fest am 2. und 3. Mai statt unter künstlerischer Leitung von Organist *Richard Liesche.* Ihre Mitwirkung haben zugesagt: Geh. Konsistorialrat Prof. D. Dr. Smend-Münster (Festpredigt), das Rosenthal-Quartett aus Leipzig und Frl. Julia Menz-München (Bach-Klavier). Das Programm enthält: Festgottesdienst, h moll-Messe, Kirchenkonzert (Orgel; Motette: Jesu, meine Freude; Magnifikat), Kammermusikkonzert. Träger sind: der Flensburger Oratorienchor „Euterpe", der Flensburger Kantatenchor (im Magnifikat verstärkt durch den Kantatenchor aus Rendsburg), der Kirchenchor zu St. Nikolai; alle unter Leitung von Organist Richard Liesche stehend. — Es ist dies das erste Bach-Fest in der Nordmark.

— An der Städt. Musikhochschule in *Mainz* wurde 1924 eine Männerchorvereinigung gegründet. Der etwa 40 Sänger starke Chor steht unter der Leitung des Abteilungsvorstehers der Anstalt, Heinrich Werlé. Die Vereinigung wird sich in der Hauptsache auf die Wiedergabe alten, wertvollen Chorgutes, sowie auf die Propagierung zeitgenössischer Werke beschränken.

— Das *Sechste deutsche Brahms-Fest* findet im Mai nächsten Jahres in Heidelberg unter der musikalischen Leitung Wilhelm Furtwänglers statt. Es wird von der Deutschen Brahms-Gesellschaft veranstaltet.

— „Der Mazurka-Oberst", komische Oper von Lortzing, neuer Text von Wilh. Jacoby, musikalisch eingerichtet von H. Spangenberg, gelangt im September gleichzeitig am Staatstheater in *Wiesbaden* und am Landestheater in *Gotha* zur Uraufführung.

— *Paul Hindemiths* neue Kammermusik Op. 36 Nr. 2 (Cello-Konzert) wird Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg in Bochum demnächst aus der Taufe heben. Den Solopart spielt Rudolf Hindemith, der Bruder des Komponisten.

— In *Butzbach* (Hessen) führte der evang. Kirchenchor unter Leitung von Studienrat M. Werner eine neu ausgegrabene Matthäus-Passion des Kirchenmusikkomponisten *Joh. Theodor Roemhildt* (1684—1756), bearbeitet von Karl Paulke (bei Siegel, Leipzig), mit Erfolg auf.

— Der österreichische Bundesminister für Unterricht hat dem Komponisten Dr. *Roderich von Mojsisovics,* Direktor des Grazer Konservatoriums, den Professortitel verliehen.

— *Fritz Heitmann,* der Organist der Berliner Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, wurde als vollbeschäftigter Lehrer mit dem Titel Professor an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen.

— Der in Hamburg lebende Orgelmeister *Alfred Sittard* wurde unter sehr ehrenvollen Bedingungen als Professor für Orgelspiel an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin (Charlottenburg) berufen.

— Die *New Yorker Philharmonischen Konzerte* werden wie bisher zur Hälfte von Mengelberg dirigiert. In die andere Hälfte teilen sich Toscanini und Furtwängler.

— Der unter der Leitung Prof. Karl Straubes stehende *Leipziger Thomanerchor* ist zu einer achtwöchigen Konzertreise unter glänzenden Bedingungen nach Amerika eingeladen worden. Da jedoch von seiten der Schulleitung und Chordirektion hiergegen Bedenken bestehen, so ist das Zustandekommen dieser Reise zweifelhaft.

— Prof. *A. Nowakowski* (Prag) wird auf dem Reger-Fest in Saarbrücken (11.—13. Mai) als Solist (Orgel) mitwirken.

— Der Intendant der Städt. Theater in Düsseldorf, Dr. *Becker,* hat einen Ruf an das Stadttheater in Bremen angenommen. Damit sind nun zwei leitende Stellen des hiesigen Kunstlebens zu besetzen, denn auch Prof. Schneevoigt wird als Panzners Nachfolger nicht mehr in Frage kommen.

— Frau *Hüni Mihaczek* von der Wiener Staatsoper wurde an Stelle Maria Ivogüns auf drei Jahre an die Münchner Staatsoper verpflichtet.

— *Emil Kahn* wurde als Kapellmeister an das neugegründete Theater am Charlottenplatz in Stuttgart verpflichtet.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke

— Im *Mannheimer Nationaltheater* fand am 17. April die Uraufführung von Monteverdis „Orfeo“ in der Neugestaltung von Karl Orff statt.

Konzertwerke

— In *Prag* fand die erfolgreiche Uraufführung von *Erwin Schulhoffs* Konzert für Klavier und kleines Orchester unter Wenzel Talich statt.

— In *Königsberg* gelangten ein Streichquartett, Lieder und Klavierstücke von *Herbert Brust* mit Erfolg zur Uraufführung.

— Eine Abendkantate „Der Weg“ von *R. C. von Goorissen* wurde in der Christuskirche in *Hannover* mit Erfolg erstmalig aufgeführt.

— *Prokofieffs* Klavierkonzert C dur Op. 26 kam durch die vorzügliche Pianistin Elsa Rau in Chemnitz zur deutschen Erstaufführung.

GEDENKTAGE

— *Walter Hansmann,* der Direktor des Thüringischen Konservatoriums in Erfurt, beging dieser Tage sein 25jähriges Künstlerjubiläum. Hansmann, der als Geiger und Bratscher mit Recht sehr geschätzt ist, hat sich außer durch seine pädagogische Tätigkeit auch in seiner Eigenschaft als Gründer und Leiter der Erfurter Bach-Gemeinde, wie als künstlerischer Leiter der dortigen Volkshochschule große Verdienste erworben.

— Kammersänger *Eduard Schuegraf* feierte am 12. April in München sein goldenes Künstlerjubiläum. Aus seiner Gesangschule sind viele heute bedeutende Bühnensänger hervorgegangen.

— Die Königl. Ungarische Hochschule für Musik feiert Anfang Mai das Jubiläum ihres 50jährigen Bestandes.

UNTERRICHTSWESEN

— Studienrat Dr. *Bennedik* (Halberstadt) und Lehrer *Strube* (Harsleben) haben in dem jetzt abgelaufenen Schuljahr 26 Vorführungen des Tonwortes von Eitz in 24 verschiedenen Orten Mittel- und Norddeutschlands (u. a. Magdeburg, Halle, Berlin, Stendal, Nordhausen, Erfurt) unternommen. Die Dorfschulklasse Strubes (13—14jährige Mädchen) hat alle diese Reisen mitgemacht, um die von Dr. Bennedik dargestellte Theorie der Eitzschen Tonwortlehre durch die Praxis zu erhärten. Nach den vorliegenden Berichten haben die Leistungen der Klasse allgemein Aufsehen erregt. Die Kinder sind imstande, nicht nur sicher vom Blatt zu singen, sondern modulieren dreistimmig auf Tonworte durch 6 Tonarten, singen Lieder und Choräle mühelos in ebensovielen Tonarten mit den jeweils entsprechenden Namen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die deutschen Liebhaber-Orchestervereine haben sich zu einem *Bund deutscher Orchestervereine* zusammengeschlossen, der nur die Vereine umfassen soll, welche gewerbliche Ziele ausschließen. Der Zweck des Bundes ist Förderung und Vertretung gemeinsamer Interessen, insbesondere Erreichung der Anerkennung als gemeinnützig im Sinne der Reichs-Vergnügungssteuerordnung, und damit Befreiung von der Vergnügungssteuer, ferner Programmaustausch, Beratung bei Aufstellung künstlerisch einwandfreier Programme, Förderung der Aufführung zeitgenössischer Musik, Notenaustausch usw. Die Geschäfte führt bis zum ersten Bundestag, der für Juli dieses Jahres vorgesehen ist, ein vorläufiger Vorstand. Drucksachen (Satzungen, Gründungsbericht usw.) versendet der vorl. Bundesvorsitzende Franz Menge, Mainz, Ludwigstr. 22, 10 III, der auch gerne jede weitere Auskunft erteilt.

— Mühlheims (Ruhr) Orchesterpläne sind angesichts der Ende dieses Jahres vorgesehenen *Eröffnung der neuen Stadthalle* ins Stadium der Verwirklichung gerückt. Man hat sich auf Grund der guten Erfahrungen, die wiederholte Gastkonzerte des Duisburger städtischen Orchesters unter der Leitung des Generalmusikdirektors Paul Scheinpflug in Mühlheim zeitigten, für eine Orchestergemeinschaft mit Duisburg entschieden, die den dortigen Instrumentalkörper auf 85 Mitglieder bringt und dafür Mühlheim unter Scheinpflugs bewährtem Stab etwa zehn große Symphoniekonzerte bei Einbeziehung hochwertiger Choraufführungen mit öffentlichen Generalproben sichert. Der Vertrag soll fünf Jahre laufen.

— Das *Konservatorium der Musik* in *Köln* begeht vom 19. bis 22. Mai die Feier seines 75jährigen Bestehens. Die Geschichte dieser musikpädagogischen Lehranstalt ist reich an Persönlichkeiten und bedeutungsvollen Namen; hervorragende Kräfte haben an ihr als Lehrer gewirkt und bedeutende Talente wurden von ihr ausgebildet. Männer wie Steinbach, Wüllner und Hiller haben als Leiter ihr den Stempel ihrer Persönlichkeit aufgedrückt und Künstler von internationalem und Weltruf wie Adolf Busch, Elly Ney, Alfred Hoehn sind aus ihr hervorgegangen. Nach 75jährigem Bestehen wird das Konservatorium der Musik, das bislang vorwiegend Privatanstalt mit städtischer, staatlicher und provinzieller Unterstützung war, umgewandelt in eine städtische Hochschule für Musik, deren künstlerisch-pädagogische Ziele der Charlottenburger Hochschule gleichgestellt werden. Mithin bedeutet das 75jährige Jubelfest zugleich eine Art Abschiedsfeier. Es ist der Wunsch des Vorstandes sowie der der Direktion, daß möglichst viele ehemalige Lehrer und Schüler bei dieser Festlichkeit zugegen sind. Da der Aufenthaltsort eines großen Teiles, zumal der früheren Schüler, nicht mehr festgestellt werden kann, soll mit dieser Mitteilung auf die bevorstehende denkwürdige Feier dieser Schulanstalt hingewiesen und zu reger Teilnahme aufgefordert werden.

ANTWORTEN

— *Die Autohuppe.* Robert Hernried schreibt uns: „Auf die in Heft 12 der „N. M.-Z.“ veröffentlichte Zuschrift des Herrn Karl Seifert möchte ich nur erwidern, daß mich kaum eine subjektive Tonempfindung beirrt hat. Daß die Huppe nicht rein gestimmt war, ist immerhin möglich. Im übrigen möchte ich darauf hinweisen, daß auch beim Singen der gleiche Ton als Terz eines Dur-Dreiklanges entschieden höher angesetzt werden muß als als Quinte eines Moll-Dreiklanges. Maßgebend dafür scheint mir die Polarität des betreffenden Tones, die Kraft seines Strebens nach leittöniger Auflösung zu sein.“ — Hiermit schließen wir die Auseinandersetzung über die durch den Aufsatz Robert Hernrieds hervorgerufenen Fragen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen heute unsern Lesern als Musikbeilage zwei stimmungsvolle Lieder; das eine „Frühlingsanfang“ stammt aus der Feder von *A. Ecklebe,* der in Breslau ansässig ist, das andere von dem in Ulm a. D. wirkenden Dirigenten und Münsterorganisten *Fritz Hayn.*

*

Berichtigung. Bei der diesem Heft beigegebenen Musikbeilage „Frühlingslied“ von *A. Ecklebe* bitten wir unsere Leser, folgende Druckfehler zu berichtigen: Takt 2, 1. Achtel in der rechten Hand = h, letztes Achtel in der linken Hand = h; Takt 8, 1. und 3. Achtel in der rechten Hand = gis und his, 1. Achtel in der linken Hand = c; Takt 9, 1. Achtel in der rechten Hand = cis; Takt 13, letzte Note in der rechten Hand = a; Takt 14, in der rechten Hand 2. Sechzehntel des 3. Achtels = g, 4. Achtel = b; Takt 15, in der Singstimme auf 4. Achtel g; Takt 18, 5. Achtel in der linken Hand = h.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 16

Zur Aesthetik der musikalischen Notation[1] / Von Hermann Keller

Es geschieht immer wieder von Zeit zu Zeit, daß Fragen die Gemüter beunruhigen, von denen man glauben sollte, daß sie längst als Fundamentalsätze in der musikalischen Theorie außer jeder Diskussion stünden und daß Polemiken, die durch Zeitschriften laufen, zeigen, wie unsicher und schwankend noch das Gebäude ist, das die junge Musikwissenschaft auf einem eben erst bereiteten Boden aufzuführen sich anschickt. So war die „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ in den letzten Monaten Schauplatz eines Kampfes in Fragen der Taktstrichsetzung, der nun über dieses, vorwiegend für gelehrte Leser bestimmte Organ auf die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“ übergesprungen ist und wahrscheinlich nicht so bald zur Ruhe kommen wird.

Da das Thema von größter Wichtigkeit für die Praxis ist und das, was wir unter Musik verstehen, darin an einer seiner empfindlichsten Stellen getroffen wird, so sei hier ausführlicher dazu Stellung genommen — nicht um eine von vielen möglichen Meinungen als die allein richtige hinzustellen, sondern durch Aufrollung und Klarstellung des Problems vielleicht einen bescheidenen Beitrag zur Klärung dieser verwickelten Fragen zu geben.

Im September 1924 veröffentlichte der bekannte Berliner Klavierpädagoge Eugen Tetzel einen größeren Aufsatz in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ unter dem Titel „Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag“. Unter dem Motto: „Nicht Lupe, sondern Weitwinkelobjektiv“, verlangte er eine größere Beachtung der über die Taktstriche hinüberreichenden melodischen Bewegungszüge und forderte praktisch hauptsächlich zweierlei: erstens den „Großen Takt“, d. h. eine Kenntlichmachung von Taktzusammenfassungen (z. B. Viertaktgruppen) durch stärkere Taktstriche; am Anfang jeder Taktgruppe sollte jedesmal angegeben werden, wieviel Takte sie umfaßt. Zweitens: eine Berichtigung der Taktstrichsetzungen in den Werken der Literatur vom 18. Jahrhundert ab, besonders in den Werken der Wiener Klassiker, in dem Sinne, daß jedesmal unmittelbar nach dem Taktstrich der Taktschwerpunkt zu stehen komme; nach einer von Tetzel gemachten Aufstellung, der die Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven zugrunde gelegt waren, sollte das bei Haydn in über einem Fünftel, bei Mozart in etwa einem Siebentel aller Fälle nicht der Fall sein.

Gegen diese ungeheuerlichen Forderungen erhoben sich im Dezemberheft 1924 der „Zeitschrift“ drei Stimmen: Rudolf Cahn-Speyer, der sich gegen Tetzels Forderung hauptsächlich vom historischen Standpunkt aus wandte, ferner Theodor Wiehmayer, der wohl der Berufenste gewesen wäre, um eine umfassende Widerlegung zu schreiben, der sich aber leider damit begnügte, an einem einzelnen Beispiel Tetzels eine unrichtige Analyse nachzuweisen, und schließlich Hermann Keller, der sowohl den „Großen Takt“ vom ästhetischen wie vom praktischen Standpunkt aus ablehnte und gegen die angeblich notwendigen Taktstrichänderungen scharfe Einsprache erhob. In einer letzten Erwiderung nimmt Tetzel zu diesen Angriffen Stellung (Januarheft 1925 der „Zeitschrift“), und dieser sowie ein Aufsatz von Martin Frey im Aprilheft der „Neuen Zeitschrift für Musik“, der ebenfalls für „richtigere“ Taktstriche eintritt und dabei auf einen vor einigen Jahren in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ über die metrische Auffassung des ersten Satzes der Fünften Symphonie von Beethoven ausgetragenen Streit zurückkommt, veranlassen mich, das Problem von seiner grundsätzlichen Seite aus eingehender zu behandeln, als es mir damals im Rahmen einer „Entgegnung“ möglich war.
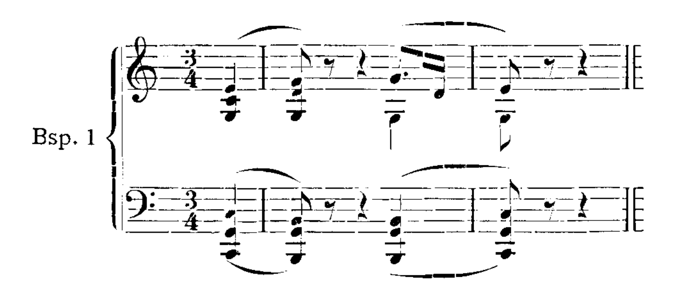
Die Haupt- und Kernfrage ist: Was bedeutet der Taktstrich für unsere Musik? Ist er wirklich nur ein Zählmittel in dem Sinn, wie es Leopold Mozart definiert: „daß die zwischen zwei Linien stehenden Noten und Pausen allezeit so viel unter sich betragen müssen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Takt erfordert“? Dann hätte Tetzel recht, daß zur bloßen Zeitmessung eine Uhr besser geeignet wäre. Oder aber der Taktstrich zeigt die Lage des Schwerpunkts an und dann — sagt Tetzel — muß eine solche Regel schlechterdings ohne Ausnahme sein, und man hat selbst den Klassikern gegenüber das Recht zu Aenderungen, wo gegen diese Regel gesündigt ist. Dagegen erhebt sich aber nicht nur das allereinfachste Anstandsgefühl, sondern auch der musikalische Instinkt, auf den sich der Musiker in allen Fällen sicherer verlassen kann als auf abstrahierte theoretische Gesetze. Sehen wir nun die von Tetzel angegebenen Beispiele für falsche Taktstriche bei den Klassikern näher an, so werden wir noch stutziger: der erste Satz der Mozartschen A dur-Sonate ($^6/_8$-Takt) mußte mit dem vierten Achtel beginnen, statt volltaktig, wie ihn Mozart notiert hat; ebenso müßte das Einleitungs-Grave der Pathétique und der zweite Satz der

[1] Anm.: Der Aufsatz ist unabhängig von dem Theodor Wiehmayers im letzten Heft geschrieben worden.

G dur-Sonate Op. 14 von Beethoven auf die zweite Takthälfte beginnen. Am allerunmusikalischsten war offenbar Haydn, denn bei ihm stehen allein im ersten Satz der Es dur-Sonate (Nr. 1 der Peters-Ausgabe) dreißigmal die Taktstriche falsch, im ersten Satz der D dur-Sonate vierundzwanzigmal; am schönsten denke ich mir aber in einer Tetzelschen Reformausgabe den letzten Satz der G dur-Sonate (Nr. 31), den Haydn im $^4/_4$-Takt notiert hat, bei dem aber die Schwerpunkte so unregelmäßig liegen, daß „als ausnahmslos geltende Taktvorzeichnung also hier nur $^2/_8$ am Platze ist.“ Den Anblick eines solchen Notenbildes sich zu veranschaulichen, überlasse ich der Phantasie des Lesers.

Man kommt zur theoretischen Begründung eines solchen Reformversuchen gegenüber ablehnenden Standpunktes, den jeder Musiker in der Praxis ohne viel Besinnen einnehmen wird, wenn man sich klar macht, wie der Taktstrich von seinem ersten Auftreten nach 1600, wo er zunächst nur Lesezeichen war, sich immer mehr entwickelt hat in dem Sinn, wie er heute jedem Kind geläufig ist: daß hinter ihm die „Eins“, also der betonteste Taktteil, zu stehen kommt. Versuchen wir heute, Partituren aus dem 16. Jahrhundert mit modernen Taktstrichen zu versehen, so ergibt das jedesmal eine vollkommene Fälschung des Notenbildes und damit eine Irreführung für die Wiedergabe (selbst schon bei der einfachen Uebertragung eines Chorals aus der Zeit Luthers in ein modernes Gesangbuch), so daß der einzig mögliche Ausweg ist, den jetzt z. B. die Zeitschrift der musikalischen Jugendbewegung, die „Musikantengilde“, in ihren ausgezeichneten Notenbeilagen einschlägt, solche Sätze ganz ohne Taktstriche zu belassen. Jedermann weiß aber dann auch, daß eine Bachsche Fuge ohne Taktstriche, und zwar ohne absolut regelmäßig gesetzte, nicht bestehen kann, daß aber der Taktstrich in dieser Periode der Musik noch nicht die Bedeutung hat wie von der Epoche Haydn, Mozart, Beethoven ab. Hätte Tetzel seine Reformversuche auf die Zeit Bachs ausgedehnt (er betont ausdrücklich, daß das nicht möglich ist), so hätte er in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers wahrscheinlich fast ausschließlich falsch stehende Taktstriche gefunden. Die „falschen“ Taktstriche nehmen aber ab bis Beethoven, bei dem es bloß noch 7,6 Prozent sein sollen. Das heißt mit andern Worten, daß die Musik sich ihrer früheren irrationalen Freiheit immer mehr begibt; bei Beethoven ist sehr wahrscheinlich der Umkehrpunkt dieser Kurve: die Romantiker schreiben schon wieder viel mehr gegen den Takt (man denke an Schumanns Klavierwerke, an die verwickelten und fast stets dem Takt zuwiderlaufenden rhythmischen Bildungen bei Brahms), noch mehr die Modernen: in den langsamen Teilen der großen Orgelfantasien von Reger ist es fast nicht mehr möglich, den $^4/_4$-Takt durchzuempfinden, und in der ganz modernen Musik findet sich schon da und dort offene Rebellion gegen den Taktstrich. Aus dem allem geht also hervor, daß — freilich völlig unsichtbar — in jedem der letzten sechs Halbjahrhunderte der Taktstrich anders aufgefaßt worden ist, diese Frage also nur von geschichtlicher Einstellung her behandelt werden kann. Greifen wir nun aber die Periode heraus, auf die es Tetzel (und uns) am meisten ankommt: die Zeit der Wiener Klassiker. Das Aufgeben des polyphonen Stils nach 1750 brachte eine weitgehende Vereinfachung im Empfinden der metrischen Schwerpunkte; das ist mit ein Grund, warum Beethoven soviel leichter zu verstehen ist wie Bach. Niemals ging diese Vereinfachung aber so weit, daß die Musik in 100 Prozent aller Fälle sich dem Taktschema gefügt hätte. Die Fälle, in denen sie es nicht tut, haben nun aber nicht etwa, wie Tetzel meint, „falsche“ Taktstriche, vielmehr gewinnt der Komponist gerade aus dem Konflikt mit dem Takt oft seine stärksten Wirkungen. Diesen Konflikt empfindet auch der Spieler, wenn er liest (denn das Hören allein gäbe ihm diese Gewißheit nicht), daß der Taktteil, der der Regel nach betont sein müßte, in der Betonung übergangen und die Hauptbetonung einem andern Taktteil zugewiesen ist. So aufgefaßt, ist der Taktstrich ein Teil der musikalischen Komposition, an dem ebensowenig geändert werden darf, wie an den Notenköpfen selbst.

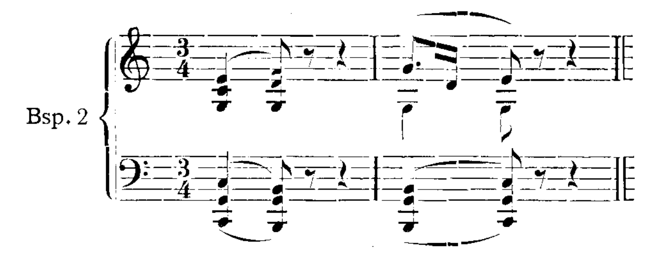
Alfred Heuß bringt in einem Nachwort zu dem Aufsatz von Martin Frey den Vorschlag, sich die Taktstriche möglichst viel wegzudenken, und veröffentlicht in der Notenbeilage einen langsamen Satz von Mozart (die erste Violinstimme vom zweiten Satz des d moll-Quartetts) ganz ohne Taktstriche. Damit würde aber ein starkes Ausdrucksmittel der damaligen Zeit für die Niederschrift unberechtigterweise ausgeschaltet. Würde z. B. der Anfang des Largo con gran espressione aus der Sonate Op. 7 von Beethoven ohne Taktstriche gedruckt, so würde jeder unbefangene Spieler den Takt so auffassen, wie er ihm der Melodik, wie der Harmonik nach am natürlichsten schiene:
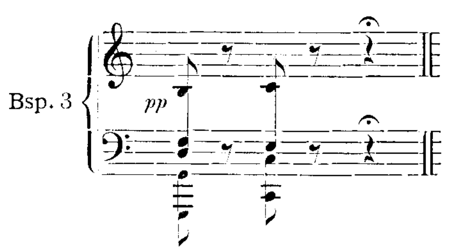


Bsp. 1

Denn entscheidende Harmoniefortschreitungen (wie Tonika-Dominante und Dominante-Tonika) vollziehen sich meist über den Taktstrich herüber, und die Dauer der zweiten Note (mit den Pausen) wird der ersten gegenüber als eine halbe, also als metrisch übergeordnet
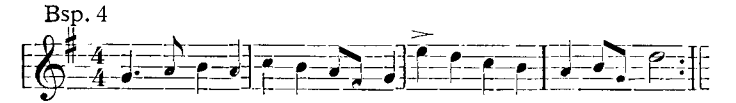
empfunden, außerdem gibt der steigende Tonschritt von e nach f dem f auch melodisch ein Uebergewicht vor e — kurz, alle Gründe zu einer Taktstrichänderung scheinen gegeben, denn wie jedermann weiß, hat Beethoven diesen Anfang nicht wie obenstehend notiert, sondern so:



Hoffentlich sieht nun aber auch jedermann ein, daß diese Stelle schlechterdings so stehen bleiben muß, weil die ganz unglaubliche seelische Gespanntheit dieses Anfangs mit durch den Konflikt bedingt ist, in dem das innere Crescendo der Melodie zu dem äußeren Decrescendo der Betonung vom ersten zum zweiten Viertel tritt: man empfindet dabei etwas wie eine Ueberwindung der Materie durch den Geist. Man gehe diesen ganzen langsamen Satz daraufhin durch, an wie vielen Stellen der Hauptschwerpunkt des Taktes durch Pausen von geradezu dämonischer Spannung eingenommen wird, während die schärfsten Fortissimo-Akzente auf unbetonte Taktteile dreinfahren, so wird offenbar werden, daß sich diese Musik in jedem Augenblick mit dem vorgeschriebenen $^3/_4$-Takt auseinandersetzt, von den Formen der konfliktlosen Uebereinstimmung bis zum schärfsten Widerspruch; unnötig, zu sagen, daß dann wohl niemand mehr der Gedanke an eine Taktstrichänderung kommen wird. Noch der letzte Takt bringt einen solchen Konflikt, indem er die Kadenz vom Dominantseptakkord zur Tonika um eine Zählzeit verschiebt:
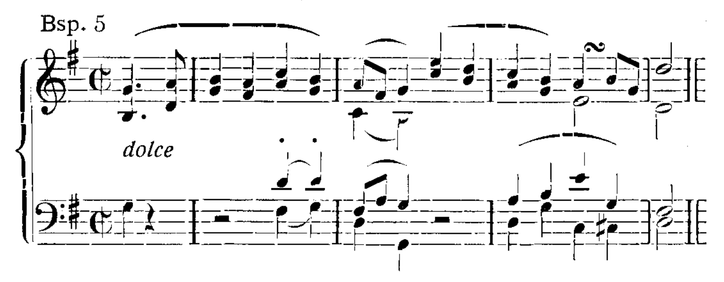


Doch das sind Beispiele, über die unter Musikern eigentlich keine Diskussion nötig sein sollte. Schwieriger sind die zahlreichen Beispiele, in denen ein $^4/_4$-Takt eine Verschiebung um eine Takthälfte zuzulassen scheint: also etwa das von Tetzel angeführte Variationsthema der A dur-Sonate von Mozart, das von mir in meiner Entgegnung zitierte Beispiel des C dur-Rondos Op. 51 Nr. 2 von Beethoven, das mit zwei Vierteln Auftakt beginnt und von dem ich glaube, daß es die meisten Musiker volltaktig notieren würden, wenn Beethoven ihnen die Taktstrichsetzung überlassen hätte; das frappanteste Beispiel ist vielleicht das Haydnsche „Gott erhalte Franz den Kaiser" in seiner Umdeutung zu „Deutschland, Deutschland über alles". Stellt man sich die Melodie als deutsche Nationalhymne von Tausenden von Menschen gesungen oder von einer Regimentsmusik in strammem Tempo gespielt vor, so wird, glaube ich, niemand den Anfang anders als volltaktig empfinden; auch daß der Höhepunkt der Melodie im dritten Takt dann hinter dem Taktstrich steht:
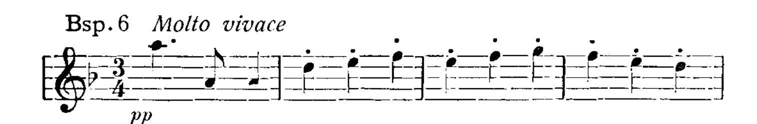


paßt sehr gut zu dieser militaristischen Auffassung, und der vierte Takt mit seinem verzögerten, erst auf das dritte Viertel eintretenden Schluß (bei dem man zum erstenmal stutzig werden könnte) wird dann ebenfalls aktiv empfunden.

Ganz anders bei Haydn: nicht fortissimo, sondern piano, nicht Allegro maestoso, sondern poco adagio, cantabile, keine Massenwirkung, sondern vier Streichinstrumente:



von denen die beiden Violinen der dritten Melodienote eine unmerkliche innige Betonung geben können; hier geben nun die zwei Auftaktsviertel der Melodie und dem Satz diese unnennbare Grazie, die durch einen volltaktigen Anfang stumpf und matt werden würde. Also auch in diesem Fall (ebenso natürlich in allen andern analogen, die sich der Leser selbst aus der Literatur zusammenstellen mag) gibt es nicht eine „richtige" und eine „falsche" Auffassung, kein „falsch", das man in „richtig" korrigieren müßte, sondern zwei Möglichkeiten, die verschiedenen Sinn geben und unter denen der Komponist eine auswählt. Wenn dem Spieler die andere besser gefallen hätte, so ist das zwar schlimm für den Komponisten, gibt aber jenem noch kein Recht, ihn zu „verbessern".

Solche todesmutige Reformatoren gibt es nun zwar nur in einer ganz kleinen Minderheit, und so könnten die Klassiker sich ruhig ihrer Unsterblichkeit weiter freuen, wenn nicht neue Fragen und Gefahren im Hintergrunde lauerten. Man mache sich einmal klar, auf wieviel verschiedene Arten Beethoven seine Scherzo-Sätze, etwa das Scherzo der Neunten Symphonie hätte notieren können. Er hat die Vorzeichnung eines $^3/_4$-Taktes gewählt, in Wirklichkeit aber enthält jeder Takt nur eine einzige Zählzeit (𝅗𝅥. = 116):
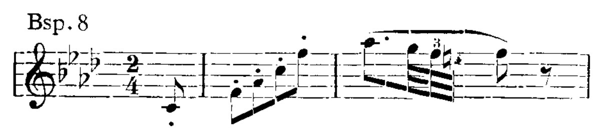


Es ist klar, daß, wenn ein Takt nur eine einzige Zählzeit hat, die folgenden zu ihm in ein ähnliches Verhältnis treten müssen, wie die einzelnen Zählzeiten eines normalen, aus zwei, drei oder vier Zeiten bestehenden Taktes, daß also in unserem Falle Beethoven hätte notieren „müssen" (oder sagen wir zunächst vorsichtiger „können") $^{12}/_{4}$, im Mittelteil dann $^{9}/_{4}$, wie er das ja durch die bekannten Vorschriften in der Partitur „Ritmo di tre battute", später Rückkehr zum „Ritmo di quattro battute" ausdrücklich anerkannt hat. Warum hat Beethoven diese Taktnoten aber dann nicht geschrieben? Wenn ihm der $^{12}/_{4}$-Takt zu unübersichtlich war (dies ist wohl der Grund, warum man ihn nie anwendet), so hätte er ja $^{12}/_{8}$ schreiben können:
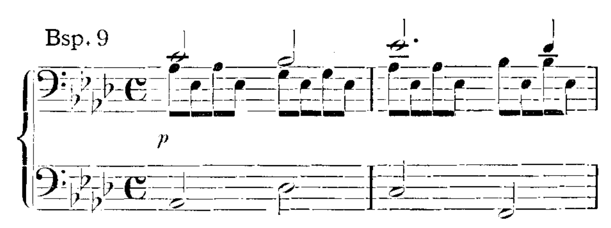


Sicherlich wäre diese Form leichter zum Lesen, wie zum Spielen gewesen. Aber er hätte noch eine ganze Reihe anderer Möglichkeiten gehabt: er hätte beispielsweise $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{16}$, $^{4}/_{4}$ mit Triolen usw. notieren können. Fragt man, warum Beethoven das nicht getan hat, so kann man nur die Antwort geben, die einst jener Kriegsschüler erhielt, als er fragte, warum wohl Napoleon nicht diese oder jene Truppenbewegung ausgeführt hätte; da strich sich der Major gedankenvoll den Bart und sagte: „Wissen Sie, dieser Napoleon war ja ein herzensguter Mensch, aber dumm, dumm ...."
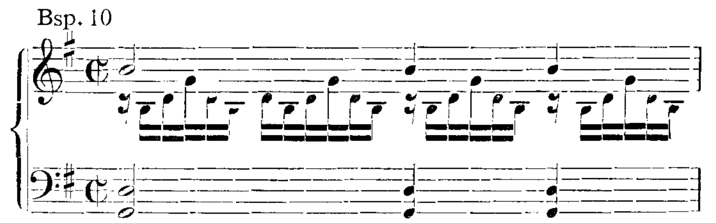
Ebenso könnte man fragen, was wohl etwa Reger bewogen hat, seine B-A-C-H-Fantasie fast durchweg in kleinsten Notenwerten (Sechzehnteln, Zweiunddreißigsteln, Vierundsechzigsteln) zu notieren, die zugehörige Fuge aber im vierfachen Tempo mit Vierteln und Achteln; der Zuhörer, der das Notenbild nicht kennt, merkt den Unterschied nicht, und doch ist ein ungeheurer Unterschied in der Auffassung für den Spieler durch die Suggestion, die vom Notenbild ausgeht. Jedermann empfindet das instinktiv; man braucht sich nur ein bekanntes Stück in doppelt so großen oder doppelt so kleinen Notenwerten vorzustellen, etwa den ersten Satz der ersten Klaviersonate von Beethoven im $^{2}/_{4}$-Takt:



oder den langsamen Satz der Sonate pathétique im $^{4}/_{1}$-Takt:



jedesmal wird es sein, als ob die Musik etwas vollständig anderes geworden wäre, als ob sie eine sinnlose Verunstaltung erfahren hätte, und doch hat sich klanglich nicht das mindeste verändert. Riemann hat einmal (Präludien und Studien I. S. 96 ff.) einen solchen Vorschlag gemacht, und es ist ein Glück, daß er nicht ausgeführt worden ist. Hans von Bülow hat im Schubertschen G dur-Impromptu zwei Takte in einen zusammengezogen und doppelt so kleine Notenwerte gesetzt:



Martin Frey führt dieses Beispiel an, das nach seiner Auffassung eine Verbesserung der Notation des Komponisten darstellt, und frägt ironisch Theodor Wiehmayer, ob er auch darin eine Tempelschändung sähe. Ich antworte statt seiner ernsthaft, daß es ganz gewiß eine Tempelschändung ist, daß das Notenbild der „schwarzen" Sechzehntel den lichten, frühlingsmäßigen Eindruck, den das Stück in der Schubertschen Notation macht, völlig zerstört.

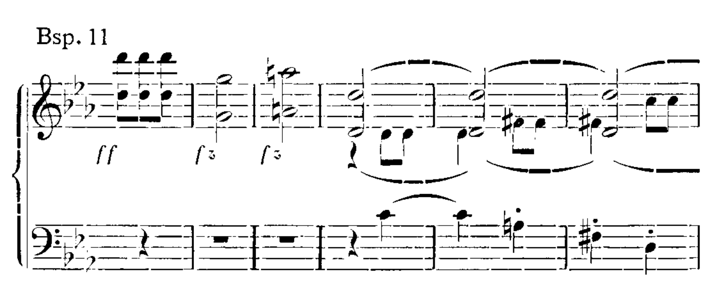
Um das zu begreifen, muß man ein entwickeltes Gefühl für die ästhetische Bedeutung der musikalischen Notation besitzen. Ich habe gefunden, daß es die meisten Musiker instinktiv haben, viele vielleicht, ohne ein einziges Mal bewußt darüber nachgedacht zu haben. Jeder, der komponiert, weiß, daß ihm unter den vielen Möglichkeiten der Niederschrift sogleich die richtige Gestalt des Notenbildes einfällt. Fälle, in denen der Komponist über die Art der Notation im Zweifel ist, wie die beiden von Frey angeführten: daß Chopin seine Tarantella ebensogern im $^{12}/_{8}$- wie im $^{6}/_{8}$-Takt veröffentlicht sehen wollte, oder daß Schubert dieselbe Melodie in der Rosamunde im $^{2}/_{4}$-, später dann im a moll-Quartett im $^{4}/_{4}$-Takt notiert hat, gehören zu den großen Seltenheiten und beweisen nichts, als daß bisweilen selbst begnadete Komponisten Augenblicke der Unsicherheit haben können.
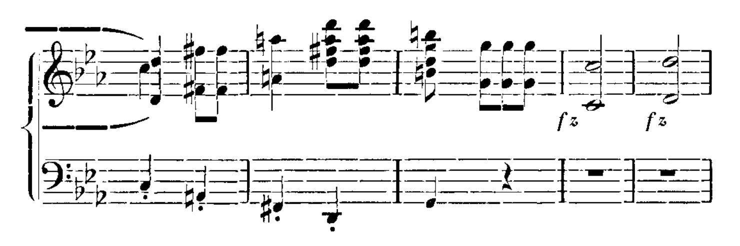
Ich habe in meiner Entgegnung gegen Tetzels Reformvorschlag des „Großen Takts" dargelegt, warum Beethoven im oben angeführten Beispiel 6 den „großen Takt", den er doch zweifellos meint, nicht notiert hat: weil er die atemraubende Wirkung, die in der sich jagenden Folge der Taktstriche nach nur einer Zählzeit
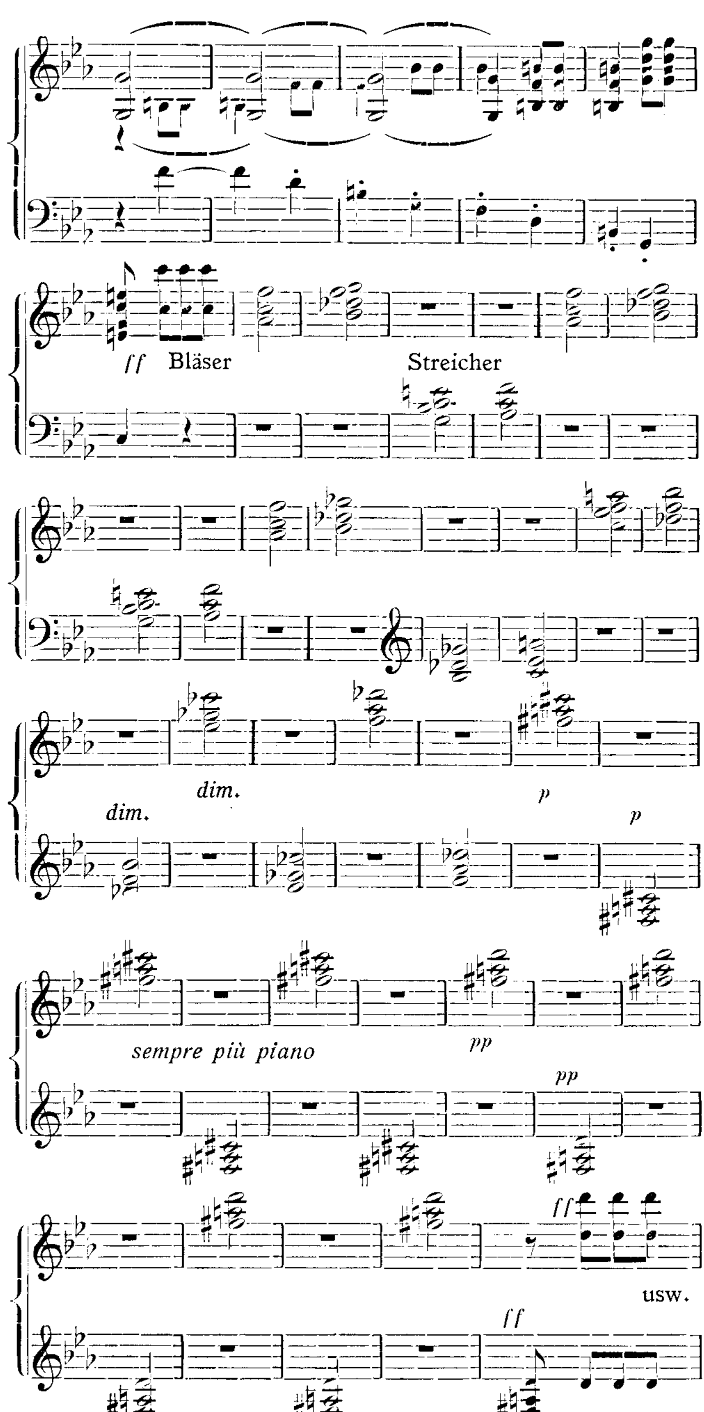
liegt, haben wollte, weil die Musik eben diese und keine andere Notierung zuließ und verlangte. Würde man die Taktstriche belassen und, wie Tetzel will, jeden vierten Taktstrich stärker ziehen, so wäre das gewiß übersichtlicher, aber die dämonische Wirkung, die gerade in dem Nicht-Deutlichmachen der metrischen Schwerpunkte liegt, wäre zerstört: der Dirigent könnte dann statt der atemlosen ganzen Takte mit fortwährenden Niederschlägen einen bequemen $^4/_4$-Takt schlagen. Auch das wäre „deutlicher" — auch das wäre eine Tempelschändung. Umgekehrt sehe man, wie Beethoven in der Einleitung zum letzten Satz der Hammerklaviersonate Op. 106 ausdrücklich vorschreibt: „per la misura si conta nel Largo sempre quattro semicrome, ciò è: ♬♬♬♬"; die Uferlosigkeit dieser Improvisation, in der gleichsam tastend erst die Umrisse des Fugenthemas gesucht werden, verlangt eine Uferlosigkeit des Taktes, einen $^{16}/_{16}$-Takt, den in Wirklichkeit niemand mehr empfinden kann. Auch da, ebenso in den Variationen der Arietta von Op. 111, die ganz gewiß schwer zu lesen sind, würde der bloße Verstand eine leichtere Einteilung vorziehen, und damit der Musik das Beste und Tiefste zerstören.

Eine ganz außerordentlich interessante Polemik ist 1922 in der „Zeitschr. f. Musikwissenschaft" (S. 417 ff.) ausgetragen worden, und da auch Martin Frey auf sie zurückgreift und es sich nicht um eine dürre theoretische Streitfrage handelt, sondern um nicht mehr und nicht weniger als um die Auffassung des ersten Satzes der Fünften Symphonie von Beethoven, sei auch dieses Thema hier noch einmal angeschlagen. Auch hier enthält ja bekanntlich der Takt ($^2/_4$) nur eine einzige Zählzeit und es entsteht daher die Frage, was für Taktgruppen zur höheren Einheit zusammenzufassen seien: Weingartner wollte je zwei Takte, Wiehmayer erkennt auch mehrtaktige Zusammenfassungen (vier-, sechs-, achtfüßige Phrasen) an. Die interessanteste Stelle ist die ff-Stelle in der Durchführung mit dem großen diminuendo:
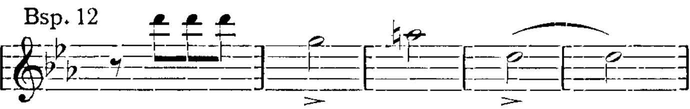
Bsp. 11



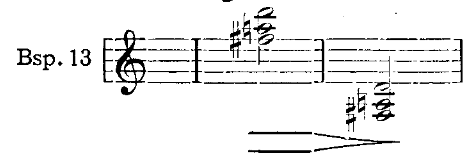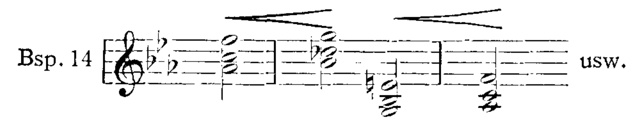




Wer diese Stelle unbefangen auf sich wirken läßt, erlebt zunächst zweierlei ganz klar: das Metrum zu Anfang, die drei Achtel auftaktig, die folgende halbe Note betont:



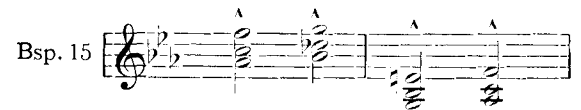
Am Schluß ebenso deutlich die Zusammengehörigkeit der beiden Takte mit gleicher Harmonie:



zwischen beiden muß aber irgendwo ein Punkt sein, wo das metrische Empfinden umspringt, denn zählt man regelmäßig weiter, so kommt man falsch an. Der Punkt aber, mit dem die Umsetzung des Rhythmus erfolgt, ist in Beethovens Niederschrift absolut im Dunkeln gelassen: jeder dieser $^2/_4$-Takte sieht aus wie der andere, keinem sieht man an, ob er betont ist oder nicht. Diesen Augenblick in einer Wiedergabe der Fünften Symphonie zu erfassen, gehört für mich zu den aufregendsten Erlebnissen, die es in der Musik gibt. Ich möchte aber dabei nicht der Wiehmayerschen Deutung folgen, der die Umsetzung schon von Takt 17 zu Takt 18 von Beispiel 11 annimmt:



Vielmehr wird man die Betonung von Beispiel 12 möglichst lange fortsetzen, solange keine zwingenden Gründe dagegen stehen, also:



Erst mit Aufgabe des Sekundmotivs deutet man um; es ist ganz genau der Takt, in dem die innere Kraft des Themas gebrochen ist und das Diminuendo einsetzt; nun wird man ein paar Takte haltlos hin und her geworfen, bis die neue Motivbildung (die fallende Oktave) sich durchsetzt und keinerlei Widerstände mehr gegen sie wirken. Von diesem haltlosen Schaukeln und Wiegen reißt aber der unmittelbar darauf einsetzende ff-Einsatz des Hauptthemas wieder fort, der nicht nur wegen des dynamischen Kontrastes so stark wirkt, sondern auch, weil man durch den in den vorhergehenden Takten ausgetragenen metrischen Konflikt ein Gefühl wie das einer körperlichen Schwächung davongetragen hat. Dieses ganze Erlebnis würde zunichte, wenn eine andere Notation dieses Moment der Gefahr und der Unsicherheit ausschalten und einem, so wie es Tetzel mit seinen Gruppenzahlen, die an den Anfang eines jeden „Großen Taktes" zu setzen sein sollen, will, hübsch deutlich vorhersagen würde, was man zu erwarten hat.

Noch eine Kleinigkeit. Tetzel liest das Scherzo der Neunten Symphonie mit drei Takten Auftakt, den vierten betont (metrische „Eins")! Ich glaube, daß nicht viele Musiker ihm das nachmachen werden; ein Blick in die Partitur auf die Stellen, an denen Beethoven den Rhythmus von drei bezw. vier Takten beginnen läßt, hätte ihm die Unhaltbarkeit dieser Auffassung dartun können.

Da es nicht im Aufgabenbereich eines Aufsatzes für eine Musikzeitung liegen kann, eine ausgeführte Aesthetik der musikalischen Notation zu geben, so beschränke ich mich auf diese paar Beispiele, die vor allem den Zweck haben sollen, die Praxis vor Verirrungen der Theoretiker zu bewahren; und daß alle diese Versuche, gegen die Notation des Komponisten etwas aussagen zu wollen, von vornherein zum Scheitern verdammt sind, glaube ich schon durch diese wenigen Beispiele gezeigt zu haben. Die Texte der Klassiker sind in den letzten Jahren so viel „Verbesserungen" von instruktiven und andern Herausgebern ausgesetzt gewesen, daß man immer wieder gegen dieses Verfahren Einspruch erheben muß. Ich habe es schon oft getan und tue es heute nicht zum letzten Male, denn ich weiß, daß es Musiker gibt (ganz zu schweigen von Tausenden von gutgläubigen Dilettanten), die noch nie eine Originalausgabe von Mozart oder Beethoven gesehen haben. Der Grundsatz, den Theodor Wiehmayer in seinen instruktiven Ausgaben befolgt und als obersten Grundsatz ausdrücklich anerkennt, nämlich die Niederschrift des Komponisten unter allen Umständen zu respektieren und unangetastet zu lassen, Zusätze (Fingersatz, Pedal, Phrasierung, Vortragszeichen) so unauffällig wie möglich anzubringen, müßte eigentlich selbstverständliches Gemeingut aller Herausgeber klassischer Werke werden. Hoffentlich wird es nie geschehen, daß ich eine Ausgabe von Haydns oder Mozarts Sonaten mit Tetzelschen „Großen Takten" und Taktstrichänderungen zu Gesicht bekomme. Wenn es das Ziel Tetzels gewesen ist, „die Geister aufzurütteln", so hat er das erreicht, wie der starke Widerhall, den seine Ausführungen gefunden haben, ihm gezeigt haben mag, und dieses Verdienst soll gern anerkannt werden. Die Theorie hat ihre Aufgabe, die Dienerin der Praxis zu sein, nur allzuoft vernachlässigt und daher ist jeder Anlaß zu begrüßen, der beide wieder in engere Verbindung zu bringen vermag.

Unbekannte Briefe Franz Liszts

Mitgeteilt von ARTHUR DETTE (Barmen)

Die beiden ersten Briefe Liszts tragen kein Datum. Sämtliche unten angeführten Briefe sind an den verstorbenen Gründer des Musikverlages C. F. Kahnt in Leipzig, Herrn Kommissionsrat Kahnt, gerichtet, der eine Reihe Werke Liszts verlegte.

Die Originale befinden sich im Besitz einer Nachkommin des verstorbenen Kommissionsrats Kahnt in Leipzig. Sie sind von Liszt in deutscher Sprache geschrieben.

Der zwölfte Brief, in dem Liszt seiner Verstimmung über ein angebliches „Versehen" des Verlegers Ausdruck gibt, trägt von der Hand des Kommissionsrats Kahnt

den Vermerk, daß er bei einem Zusammentreffen mit Liszt in Weimar (nach dem 15. Mai 1884) die Korrekturbogen der französischen Ausgabe der drei Hefte der Lisztschen Lieder unter einem Stapel von Noten Liszts fand, die der Meister dem Verlage zurückzusenden vergaß. Dadurch hatte sich die Drucklegung verzögert. Die Schuld lag also an Liszt selber.

* * *

(Ohne Datum.)

Sehr geehrter Freund,

Sie wünschten die vor 40 Jahren in Basel (bei Knop erschienenen) „Trois Airs Suisses" neu herauszugeben. Als Neujahrsgeschenk schicke ich Ihnen heute deren sorgsame Revision nebst ein paar Correcturblättern.

Der Titel soll deutsch lauten: „3 Schweizer Stücke für Pianoforte von F. Liszt."

1. „Kuhreihen" (von Ferd. Huber) mit Variationen.
2. „Ein Abend in den Bergen" (Motif von E. Knop).
3. „Geißreihen" (von F. Huber) Rondo.

Falls Sie einen französischen Titel beigeben wollen, soll er so lauten:

„Trois morceaux suisses pour le piano par F. Liszt."

1. „Ranz des vaches" (Mélodie de Ferd. Huber) avec variations.
2. „Un soir dans les montagnes" (Mélodie d'E. Knop).
3. „Ranz de chèvres" (Mélodie de Ferd. Huber) Rondeau.

Bevor Sie meine Zubereitung der neuen Ausgabe dem Stecher überliefern, lassen Sie eine deutliche Abschrift der drei Stücke von einem verständigen Fachmann anfertigen und senden Sie mir dieselbe. Ich werde schnell die Correctur der Abschrift besorgen und Ihnen zuschicken.

NB. Eine kleine Nota scheint mir passend, entweder auf dem Titel oder auf der 1. Seite der drei Stücke, sagend:

„die erste Ausgabe dieser 3 Schweizer Stücke erschien in Basel, im Jahre 1836; die nunmehrige ist von F. Liszt (1876) corrigiert."

Bemerken Sie auch dem „verständigen Fachmann", daß bei der zweiten Ausgabe alle Metronom-Bezeichnungen wegbleiben, und ebenso die 3/4tel der italienischen Bezeichnungen, — lusingando, delineamento (? undeutlich von Liszt geschrieben) tempertuoso etc. etc.

Glückliches Neujahr, lieber Freund, — und mögen Ihre Verlagsartikel allenthalben die glückliche Verbreitung der Schweizer Käse, des Schweizer Absynths und der Genfer Uhren finden.

Wie steht's mit Herrn Jos. Tonger (in Cöln) der sich nicht nach dem Heine'schen Lied: „Du bist wie eine Blume" gebahrt? Wann kommt die neue Partitur der Prometheus-Chöre?

Aufrichtig ergebenst

F. Liszt.

Gobbi hat Ihnen geschrieben.

*

Erschrecken Sie nicht, geehrter Herr, über das dicke Noten-Paket, welches ich Ihnen heute zusende. Zum Theil ist Ihre Freundlichkeit selbst daran schuld, daß es so ominös und voluminös geworden.

Es enthält:

1) Neun Männergesänge (mit den 3, die sich schon bei Ihnen befinden, beläuft sich die Zahl also auf 12 —)

2) Die von Ihnen gewünschte Transcription der „Chansons" (NB. der Titel *Chansons* ist durchaus nicht mehr zu gebrauchen, so ungern ich auch die prächtige Illustrierung Krätschmar's vermissen werde — doch läßt sich da eine Abhilfe finden, vorausgesetzt, daß er damit einverstanden ist — nähmlich anstatt den Felsenblöcken und cyclopischen Zierathen, welche jetzt auf dem Titelblatt prangen, könnte er Helm, Visier und Harnisch zeichnen .... denn nach einigem Hin- und Hersuchen habe ich keinen passenderen Titel für diese 3 kleinen Stücke ausfindig gemacht als „geharnischte Lieder".

In den Männergesängen stehen dieselben als No. 4 — 5 — 6 — (ebenso betitelt).

3) Die beiden gedruckten Männer-Quartetthefte und das Exemplar der Chansons, welche fürderhin als *Maculatur* zu betrachten sind.

4) Das Titel-Blatt meiner gesammelten Lieder, worauf noch ein paar Fehler und Unmöglichkeiten stehen geblieben waren. (Wie ich es Ihnen schon früher gesagt, habe ich gegen die Einzel-Ausgabe der Lieder nicht die geringste Einwendung, wenn der Gesamt-Titel als Umschlag jeder einzelnen beigefügt wird so wie Sie es jetzt ganz vortrefflich nach meinem Wunsch eingerichtet haben. Falls Sie es für nützlich erachten, daß ich Ihnen etwas schriftliches einhändige, so bitte ich Sie, mir das Ihnen angemessen erscheinende *Formular* zuzuschicken, was ich Ihnen sofort unterzeichnet retour sende.

In Betreff der Herausgabe meiner Männergesänge will ich Sie, geehrter Herr, keineswegs beeilen — doch wäre es mir angenehm, wenn Sie die Dinge bald *annoncieren* möchten — und vielleicht auf der Rückseite des Titels neue Lieder (hier fehlt scheinbar das Wort „*druckten*" oder dergl. — der Herausgeber) wenn Ihnen dies nicht unpraktisch vorkömmt. Die beiden Sammlungen (Lieder und Männergesänge) stehen in einem gewissen Zusammenhang; daher gerieth ich auf diesen Vorschlag, über welchen Sie zu entscheiden haben. —

Vor ein paar Monathen schrieb mir Louis Köhler in seiner geistreich-freundschaftlichen Weise „Sie wären uns eigentlich einige Männerquartette schuldig, welche Bierbrüder zu Halbgöttern umwandelten" und schon bei der Herausgabe der Lieder beabsichtigte ich, die Männergesänge bald darauf folgen zu lassen. — Da die meisten dieser letzteren ziemlich kurz gehalten sind, denke ich, daß die Partitur der 12 nicht mehr als 40 bis höchstens 50 Platten (kleines Format) gebrauchen wird. Bei der Herausgabe der Stimmen könnte die (........ unleserlich) getroffen sein, dieselbe schön *autographieren* zu lassen.

Der Stich bleibt freilich immer das Beste.

(Anm. des Herausgebers: Dieser Brief ist sehr flüchtig geschrieben; Liszt vergaß außer dem Datum auch seine Unterschrift.)

*

Geehrter Herr,

Die Correctur des 1. Heftes meiner Lieder, des Männer-Chors „Vereins-Lied" übersende ich Ihnen anbei. Mit dem neuen Haupt-Titel-Umschlag, der auch jedem einzelnen Lied beigegeben wird, bin ich einverstanden. Er ist besser als der frühere. — Nur wird es mir angenehm sein, wenn auf der Rückseite keine anderweitigen Annoncen stehen und dieselbe leer bleibt.

Am 17. dieses Monats beabsichtigt der Neu-Weimar-Verein eine kleine Beethoven-Feier zu veranstalten und das „Vereins-Lied" ist in dem Programm mit aufgenommen.

Ich bitte Sie daher mir bis zum 12. December einige Correctur-Abzüge der Stimmen zuzusenden — wenn es nicht möglich wäre die Auflage sobald zu besorgen. — Es wird nicht nötig sein, mir noch eine Correctur Lieder und des Vereins-Lied zu schicken —

Ersuchen Sie aber Herrn Horn, die letzte Revision nach meiner heutigen Correctur gefälligst zu übernehmen. Er ist sehr genau, verständig und zuverlässig. Die 3 Chansons und Umarbeitung der 3 Männer-Quartetten (in Basel verlegt) habe ich im Kopf fertig. —

Sie sollen sie Ende der Woche als neues Manuskript erhalten.

Mit der Herausgabe dieser Chansons und Quartette (wahrscheinlich werde ich sie so betiteln „Aus dem Zelt" oder „Aus

dem Lager“ 3 Gesänge etc.) ist es keine Eile. Da Sie aber so freundlich sind, meinen Gesangscompositionen einiges Zutrauen zu schenken, möchte ich Ihnen zunächst einen kleinen Wunsch anheimstellen — die baldige Herausgabe meines Schiller-Liedes (welches in der Illustrierten im vorigen November erschien) und auch eines ziemlich dankbaren (etwas süßelnden!) Männerquartetts mit Tenor-Solo „Hüttlein still und klein“. Dasselbe ist mit Erfolg von dem Wiener Männer-Gesangsverein und Liedertafeln bereits gesungen worden. Ich füge die beiden Manuskripte dem Paket Correcturen bei, — vielleicht versuchen Sie gelegentlich die beiden kleinen Dinge im kleinen Kreise.

Wenn Herr Professor Götze die Freundlichkeit hätte, den Solo-Part im „Hüttelein“ zu übernehmen, würde ich es Ihnen zu Dank wissen. —

Den Bariton-Solopart im Schiller-Lied könnte Herr Wallenreiter zur Geltung bringen. Falls Sie geneigt sind, auf meinen Wunsch einzugehen und die paar Männer-Chöre in Ihren Verlag nehmen würde ich Ihnen vorschlagen, sie als die Anfangsnummern einer kleinen Reihenfolge von „*Compositionen für Männer-Gesang*“ zu veröffentlichen, und gleichfalls wie bei den *Liedern* einen *Umschlag-Titel* (mit Angabe der verschiedenen Nummern — wo die Baseler Quartette auch hinzukommen dürften — also bis jetzt 6 Nummern) zu bekleiden. Befürchten Sie nicht, geehrter Herr, eine allzugroße Productivität meinerseits in diesem Genre! Sollten aber zufällig die eine oder die andere Nummer dieser Quartette einige Verbreitung finden, so möchte ich nicht ungern noch ein paar dazu schreiben, weltlicher oder geistlicher Art; doch möchte ich Sie nicht in zu ruinöse Ausgaben stürzen — und wenn die Autographie von einem geschickten Schreiber besorgt wird, so sieht es ganz gut aus, und liest sich bequem.

An Schuberth schreibe ich mit der nächsten Post, um ihnen zu melden, (was er ohnedem wissen könnte) wie ungern und selten ich mich auf Dedicationen einlasse — zumal schon gar Dedicationen an mir ganz unbekannte Leute und Gesellschaften wie er es wünscht ...... Bei meinen ziemlich zahlreichen Werken, die in den letzten Jahren erschienen sind, werden Sie sehr wenig Dedicationen vorfinden. —

Die 12 symphonischen Dichtungen haben keine, auch die Graner Messe nicht — und bei den Liedern habe ich die früheren Dedicationen weggelassen.

Bevor ich aber die (das folgende Wort ist im Manuskript unleserlich) welche ich in Europa fast aufgegeben habe in Amerika versuche, kann noch etwas Zeit verstreichen.

Schuberth meint es zwar ganz gut mit mir, wofür ein Wort ich ihm Dank weiß — aber er meint es eben auf seine Weise, die nicht immer die meinige sein kann. Darf ich Sie noch um eine kleine Gefälligkeit ersuchen? Im Hofkonzert am 1. Januar möchte ich gern den von mir instrumentierten Reiter-Marsch F. Schubert's (nicht Julius) aufführen lassen, und ich besitze weder Partitur noch Stimmen mehr davon. Sie würden mich verpflichten durch baldige Zusendung derselben. —

Ich habe das Stück nie gehört und da es bereits in Wien und Leipzig beifällig aufgenommen wurde, darf ich der hiesigen Gesellschaft fast zumuthen, daß sie sich soweit erkühnen dürfte, halbwegs desgleichen zu thun.

Möglicherweise versuche ich auch den Mephisto-Walzer an demselben Abend und die paar von mir instrumentierten Lieder. (Beiläufig gesagt habe ich 6 Schubert'sche Lieder — „Erlkönig, Gretchen, Junge Nonne, Doppelgänger, Mignon und Abschied“ — und drei von den meinen „Loreley, Mignon und die Zigeuner“ instrumentiert —. Letztere 3 möchte ich Ihnen später, wenn Sie einmal eine schwache Stunde überfällt, gerne in Partitur anbieten — Sie sollen sie aber früher hören ....

Tausend Entschuldigungen über all dies Komponisten-Gefasel — und besten Gruß von Ihrem freundlichst ergebenen

F. Liszt.

19. Dezember 1860
Weymar.

*

Geehrter Herr und Freund,

Ihre freundlichzuvorkommende Sendung der Stimmen (und Correctur) von den „Seligkeiten“ bringt mich wahrlich in keine geringe Verlegenheit. Ich will Ihnen sogleich das „Ungeheuerliche“ aussprechen — —

Die ganzen Stimmen müssen neu gestochen werden.!

Zwischen dem Lateinischen und Deutschen sind zu auffällige Differenzen um daß dieselben Noten überall für beide Texte gebraucht werden könnten.

Ich sende Ihnen mit derselben Post eine ganz neu geschriebene Partitur mit den Abänderungen, welche der *deutsche* Text erfordert.

Der Stecher hat sich genau nach dieser Partitur zu richten und die mit rother Tinte geschriebenen kleinen Zeilen und Noten, unter der oberen lateinischen Version (welche für dieses Stück die *authentische* bleibt) zu stechen.

Entschuldigen Sie freundlich, geehrter Herr, daß ich Ihnen solche Mühe mache; in diesem Fall ist aber nichts anderes zu thun, wenn wir uns nicht durch prosodische Verrenkungen und Verkehrtheiten blamieren wollen, ... was uns nicht geschehen darf! —

Möglicherweise könnten einige Platten von den Stimmen beibehalten bleiben — doch dürfte dies noch unbequemer fallen, als das Ganze neu zu stechen. — Befragen Sie darüber einen verständigen Corrector — und sollte wieder eine solche Uebersetzungs-Lage zwischen uns vorkommen, so bitte ich Sie, mir das Manuskript früher mitzutheilen, um Zeit und Kosten zu ersparen.

Mit freundlichem Gruß

8. April 61. ergeben

F. Liszt.

NB. im 2. Vers „Glückselig die Sanften; denn sie werden das Reich der Erde erlangen“ wäre mir ein anderes, gleichbedeutendes Zeitwort als „erlangen“ erwünscht, weil später bei dem Vers „Glückselig die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen“ — dasselbe Wort wiederholt. Wenn der Uebersetzer keine Einwendungen dagegen hat, möchte ich bei dem 2. Vers *erhalten* statt erlangen vorschlagen. — Vielleicht läßt sich auch noch ein besseres Wort finden.

Im Evangelium heißt es *besitzen* — das i und tz klingen aber musikalisch nicht günstig — deswegen ist ein Synonym mit *a* oder *e* dafür zu stellen. *Erhalten* scheint mir nicht schlecht zu sein. —

*

27. August 61. Löwenberg

Erschrecken Sie nicht, geehrter Herr — Abermals kommt Ihnen ein Manuskript von mir zu!

„Ich glaube die Wellen
„Verschlingen am Ende
„Schiffer und .... *Kahnt!*

Die Clavier-Transcription der Loreley hat mir mehr Mühe gekostet als ich es vermuthete. Dafür aber hoffe ich, daß Sie nicht mißlungen ist. Lassen Sie eine saubere und correcte Abschrift von einem zuverlässigen Musiker (vielleicht Corno) — (August Horn) anfertigen, bevor Sie das kleine Stück dem Stecher übergeben. — NB. der Text soll mit gestochen werden, wie in der Wiener Auflage meiner Transkriptionen der Schubert'schen Lieder. Was die Edierung der Partituren meiner drei Lieder — „Loreley — Mignon — und Die Zigeuner“ — anbetrifft, so

stelle ich dieselben gänzlich Ihrem Belieben oder nicht Belieben anheim, sowie auch das Format der Auflage (etwas größer oder kleiner — keinesfalls aber ganz groß). Wenn Sie die Partituren stechen lassen, rathe ich Ihnen das Format der symphonischen Dichtungen beizubehalten. — Falls sie aber autographiert werden sollten, wird sich das Format der Prometheus-Partituren besser ausnehmen.

Ad vocem die Prometheus-Partitur schicke ich Ihnen einen Brief aus Würzburg anbei mit. Wollen Sie so freundlich sein dem Herrn Bauer ein Exemplar des Prometheus zuzuschicken und auch Schuberth veranlassen eine Faust-Partitur *ohne Rechnung* beizugeben? Da ich Herrn Bauers Brief nicht beantwortet habe, werden Sie mich zu Dank verpflichten, wenn Sie ihm einige Zeilen für mich schreiben.

An Herrn Julius Schuberth bitte ich Sie auch die Adresse meines Cousins „Herrn Landgerichts-Rat Dr. Eduard Liszt — Alster-Vorstadt 197 Wien" bekannt zu machen. Die Sache mit der Faust-Broschüre steht zwar sehr im Argen, da sie durch Schuberth besorgt sein soll .... zumal weil Schuberth schon einen solch bedeutenden Verlust durch den Stich der Partitur und die vielen „Frei-Exemplare", die er mir zustellte, erlitten hat, das er wahrlich kein Honorar mehr für Zellner übrig hat! —

Nichts desto weniger will ich bei Gelegenheit meiner nahe bevorstehenden Durchreise in Wien mit Zellner noch darüber Rücksprache nehmen und Schuberth vielleicht die Ueberraschung bereiten, die Faust-Broschüre bei einem anderen Verleger herauszugeben. Würde sie nicht etwa Matthes (natürlich ohne Honorar) übernehmen? — Lassen Sie mich durch Brendel Antwort wissen. Bis zum 8. September werde ich in Löwenberg verweilen. Die letzte Correctur der Loreley bitte ich Sie Herrn von Bülow zuzuschicken — uns so auch die 2. Auflage der *Mignon* im $^6/_4$ Takt, welche mit der bei Brendel zurückgelassenen Partitur zu stechen ist — für Gesang und Clavier-Begleitung (ohne Instrumentierung) zunächst, wie Sie die Freundlichkeit hatten, mir es zu versprechen. —

Mit bestem Gruß ergebenst

F. Liszt.

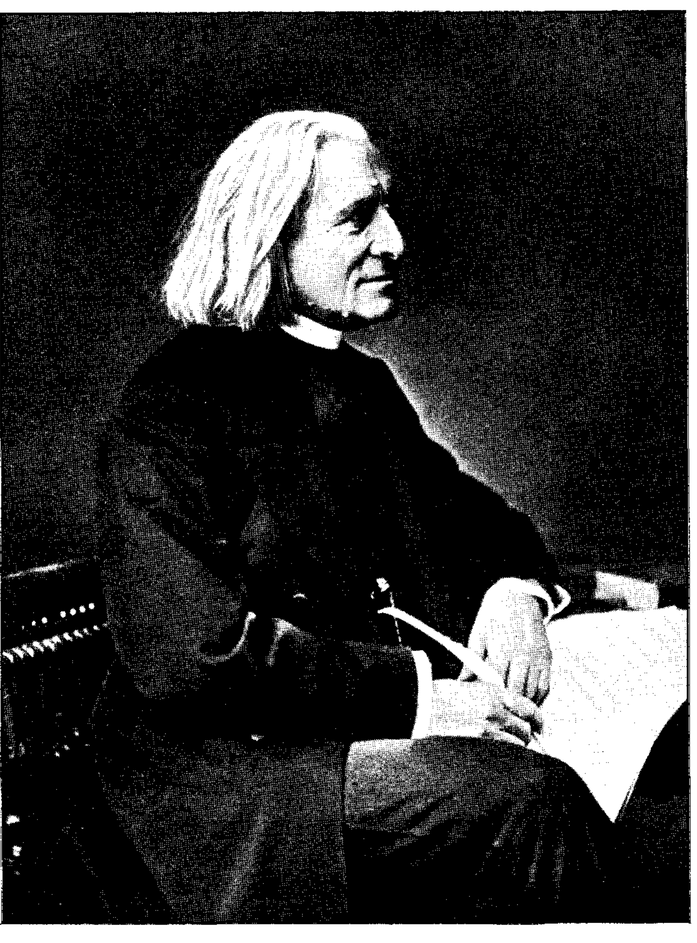
Darf ich Sie noch an das Exemplar meiner Lieder für Herrn Caspari in Würzburg erinnern? Ich will an Caspari einige Zeilen schreiben, sobald ich weiß, daß es ihm gesandt ist. —

*

München, 30. Sept. 1867.

Geehrter Herr u. Freund.

Anbei meine Bitte an Herrn M. D. Schneider, Ihnen die Partitur der Elisabeth zuzustellen. Anderweitige Erlaubnis ist dazu nicht nötig.



Franz Liszt

Nebenbei gesagt, werden die Münchener Stimmen *nicht mehr* verliehen, so daß die Chemnitzer Aufführung die letzte auswärtige mit diesen Chor- und Orchesterstimmen bleiben dürfte. Die hiesige Hof-Musik-Intendanz hat sich bereits mehrmals sehr gefällig gezeigt; es wäre unbillig, mehr zu verlangen und fremdes Eigentum dermaßen zu gebrauchen, daß der rechtmäßige Besitzer darunter Schaden erlitt.

Sobald ich meine Arrangements in Bezug der Herausgabe der Elisabeth getroffen, schreibe ich es Ihnen. Einstweilen habe ich nichts einzuwenden gegen die Abschrift der Partitur (wenn wie selbstverständlich dieselbe nicht auf meine Kosten geschieht) und bleibe in Ihrer Schuld betreffs der Platten der Clavierauszüge. Vor meiner Rückkehr aus Rom — 20. Oktober — soll diese kleine Angelegenheit reguliert sein.

Freundschaftlichste Grüße an Dr. Brendel und H. D. Riedel.

Ergebenst

F. Liszt.

Herr Maucke hat vergessen, mir die versprochenen Photographieen zu schicken. Wollen Sie so freundlich sein, Herrn Seiz (Seitz? — der Herausgeber) zu ersuchen, mir einige Exemplare zukommen zu lassen, an die Adresse: Freiherrn von Bülow, Arno Straße No. 11. Eine splendide und colossale Photographie meiner Wenigkeit hat gestern Herr Hofphotograph Albert hier angefertigt. — Kaulbach und andere competente Richter loben dieses Portrait als das Beste was von mir vorhanden; und Albert selbst sagt es wäre ihm ein so vollkommenes gelungen. (Anmerkung des Herausgebers: in diesem letzten Satze fehlt wohl das Wort „nie" oder ein ähnliches Wort). Leider kostet es sehr theuer. Dräseke ist vorgestern plötzlich nach Lausanne abgereist. Ich gehe Donnerstag nach Stuttgart und komme in 8 Tagen wieder hierher zurück.

*

Geehrter Freund.

Der Unterzeichner des beiliegenden Correspondenz-Artikels, Ihr Clavierlehrer Kohn, ist mir persönlich kaum bekannt; doch könnte sein Artikel in der M. Z. erscheinen, wenn es Ihnen paßt. Die Phrase, bezüglich auf den Grafen Emerich Széchényi ist so zu modifizieren: ...... Graf Széchényi (früher österreichischer Gesandter am neapolitanischen Hofe), der als Liedercomponist Ausgezeichnetes geleistet hat, und auch einige Instrumental-Compositionen hier aufführen ließ, unter denen ein Streichquartett, von Hellmesberger und Reményi mehrmals gespielt, zu erwähnen ist.

Bestens dankend für Ihr freundliches Verlangen des Aufsatzes von Herrn von Mihalowich sagte ich ihm gestern, daß Sie sein Manuskript gerne aufnehmen, und er wird es Ihnen morgen zusenden.

In dem Clavier-Auszug der Elisabeth dürfte es genügen die Correcturen einzubringen, welche ich neulich den drei Instrumental-Sätzen „Einleitung, Kreuzritter-Marsch und Interludium"

bezeichnete. Uebrigens, wenn Sie äußerst skrupulös zu verfahren wünschen, so schicken Sie mir die letzte Correctur der neuen Ausgabe dieses Clavierauszuges nach Weimar, wo ich von Mitte April eintreffen werde.

Freundschaftlichst ergeben

F. Liszt.

24. Februar 72.
Pest.

*

2. Okt. 76 Hannover

Sehr geehrter Freund,

Nach meinem Telegramm wird Ihnen auch Freund Riedel (der 2 Tage hier war) meine herzliche Gratulation zu Ihrem heutigen Feste sagen.

Ich wünsche dem Kahnt'schen Verlag noch viel bessere und mehr gangbare Werke als ich zu schreiben befähigt bin.

Anbei sende ich Ihnen *retour* den Brief des Herrn Tonger (Lieder — Cöln) nebst meiner Anmerkung.

Uebermorgen besuche ich Fräulein Lina Ramann in Nürnberg, und Ende dieser Woche meinen ehrwürdigen Freund J. Witt in Regensburg.

Dann gehe ich über Wien nach Szegszárd (Ungarn) *) wo spätestens am 18. Oktober anlangen wird

Ihr freundschaftlich ergebenster

F. Liszt.

*) Meine Adresse ist bis zum 20. Oktober: bei Herrn General-procurator Ad. von Liszt, Schottenhof, Wien.

*

Sehr geehrter Freund,

Frau Cornelius schreibt mir, daß die prächtige Ouverture des „Barbier von Bagdad" nicht instrumentiert ist, und ersucht mich, diesem Versäumniß abzuhelfen.

Ich nehme diesen Vorschlag an, in getreuer Erinnerung meines herzlich geliebten Freundes Cornelius. Da ich hier keinen Clavierauszug des „Barbier von Bagdad" vorfinde, bitte ich Sie, mir 2 Exemplare zu schicken und auch den Clavierauszug des „Benvenuto Cellini" von Berlioz (bei Litolf erschienen) beizufügen.

28. Dec. 1876 Freundschaftlich ergeben
Budapest F. Liszt.

Haben Sie mein Neujahrspräsent der „3 Airs suisses" empfangen?

*

Geehrter Freund,

Vorige Woche ist mir die gewünschte Sendung von Musikalien zugekommen. Besten Dank dafür. Fräulein Tadolini studiert die für Harfe vortrefflich transcribierten Ave Maria, und wird sie nächstens bei dem Herrn Schloß-Hauptmann von Quedlinburg von Dachröder (seit einem Jahr in Rom wohnhaft) producieren.

Schulze's Correkturen des 13. Psalm habe ich Ihnen sogleich unter Kreuzband zurückgeschickt. Die Transposition ist verständig und sorgfältig gemacht; zeigen Sie dieselbe meinem alten verehrten Freunde Stade in Altenburg.

Wenn Sie es sehr wünschen, übernehme ich die Hinzufügungen der Fingersätze, Pedale etc. Ihrer Ausgabe von Mendelsohn's „Lieder ohne Worte".

Zunächst bitte ich Sie mir schnell die vielen Musikalien, deren Liste beiliegt, nach Roma Via del Geni 43 zu expedieren (gegen Rechnung).

Es thut mir wahrlich leid, daß Herr Tonger Sie molestiert. Doch möchte ich Ihnen rathen Frieden zu halten und Tongers Vorschlag betreffs dem „Abdruck" der streitig gewesenen Lieder, zu acceptieren. Falls er einen Prozeß anzettelt, kann ich nur dasselbe bezeugen, was ich Ihnen bereits geschrieben und gesagt, — und nochmals auf der Rückseite seines einliegenden Briefes wiederhole. An Tonger habe ich weiter nicht zu schreiben.

Nächstens erhalten Sie zwei kleine Manuskripte:

a) Elegie, — L. Ramann gewidmet

b) Transkription meines „Ave maris stella" für Harmonium (und auch für Pianoforte, ja selbst für Harfe!)

Seine Eminenz, der Cardinal von Hohenlohe, nimmt Gefallen an diesem Stücke, welches ich ihm zu widmen wünsche. Sorgen Sie für eine schöne Ausgabe.

Die Benachrichtigung in der „neuen Zeitschrift" und dem „Leipziger Tageblatt" des Liszt-Concerts im Saale des Gewandhauses überraschte mich angenehmst.

Sagen Sie dafür meinen aufrichtigsten Dank an D. Stade.

Für Autographenliebhaber sende ich Ihnen meine Zeilen vom 6. Sept. zurück.

Vor Mitte November bin ich in Budapest.

12. Okt. 1877 Freundschaftlich ergebenst
Villa d'Este. F. Liszt.

*

Montag Nachmittag 28. April 1884
Weimar.

Geehrter Freund!

Obschon ich vorgestern 9 Mark 50 Pf. für die Depesche nach Rom mit bezahlter Rückantwort ausgab, erhielt ich bis jetzt keine Antwort; folglich bleibt mir die jetzige Adresse Rendano's unbekannt.

Es versteht sich von selbst, daß d'Albert's Konzert die Oberhand der Clavier-Nummern unseres Programms behält. Wiederholen Sie es Riedel, den ich bitte ein Paar Zeilen an den außerordentlichen Virtuosen Posse (Berlin) und Conzertmeister L. Grützmacher (Weimar) zu schreiben. Beide Herren sind bereits von mir avisiert.

Einliegend die Anmeldung der Frau Gräfin Gicycka-Jamoiska. Sie verlangt Ihre baldigste Antwort.

Die Correcturen des Orchester-Stückes aus dem Oratorium „Stanislaus" sind mir noch nicht zugekommen; sollen aber sogleich revidiert werden.

Freundschaftlich ergeben

F. Liszt.

*

Geehrter Freund,

Daß Sie die französische Ausgabe der 3 Hefte meiner Lieder, die ich Ihnen vorigen Sommer zugeschickt habe, nicht sogleich veröffentlichten, ist ein Versäumniß und Ungeschicklichkeit Ihrerseits. Viele Exemplare davon konnten sich in Paris verwenden.

Die Elisabeth-Aufführung im Trocadero (Paris) ist für den 8. Mai angezeigt.

Ihre Versäumnisse nicht billigend, zeichnet

ergebenst

F. Liszt.

Antwerpen, 24. April 86.

Vom 1. bis 12. Mai meine Adresse:

chez Mr. Munkacsy, Avenue Villiers 58 Paris

Am 15. Mai bin ich in Weimar.

Vom Wesen des Musikalischen

Von Prof. HANS SCHORN (Karlsruhe)

Wenige Tage vor seinem Tod diktierte Busoni folgende Sätze: „Unser Verständnis vom Wesen der Musik ist noch unvollkommen; einige Wenige können es fühlen, noch wenigere es verstehen, niemand es definieren." Ob Busoni, bevor er diesen Gedanken äußerte, schon die beiden Schriften kannte, mit denen sich die folgenden Ausführungen auseinandersetzen wollen, weiß ich nicht; doch glaube ich bestimmt, er hätte auch nach deren Lektüre jene weisen Worte gesprochen. Denn seien wir nur so ehrlich zu gestehen, daß weder *Josef Hauer* in seiner Kampfschrift *„Vom Wesen des Musikalischen"* [1] noch *Walter Hinz* mit seinem Versuch einer *„Kritik der Musik"* [2] den Stein der Weisen gefunden haben, den schon die Griechen und auch so viele Deutsche in jahrhundertelanger Geistesarbeit suchen. Wenn also ein Leser, der etwa mit der Empfindung Fausts zu diesen Schriften greift: „Wir sehnen uns nach Offenbarung" vom ganzen Inhalt wieder einmal enttäuscht wird, so berühren dennoch manche Einzelzüge sympathisch und rechtfertigen der ernsthaft-geistigen Einstellung wegen, die bei beiden Verfassern in der Musik in erster Linie ein philosophisches Problem sieht, eine ausführliche Würdigung.

Josef Hauer ist zweifellos der Interessantere. Man braucht dabei keineswegs wie die Tonhauerianer in ihm den Gegenkönig Schönbergs sehen und ihn als eine beherrschende Figur im gegenwärtigen Musikleben anerkennen, es genügt vollkommen, diesen Mönch unter den Atonalisten als den originellen Vertreter und eifrigen Apostel einer Anschauung gelten zu lassen, die schon deshalb Beachtung verdient, weil sie vom Gewicht der Vergangenheit so wenig belastet scheint. Zumindest gilt das für den Komponisten Hauer, den Fahnenträger der Zwölftönemusik, nicht so sehr allerdings für den von manchen Leuten gar verlachten oder gar gefürchteten Revolutionär der Theorie, denn gerade in dieser Schrift vom „Wesen des Musikalischen" steckt eben doch viel Historisches und sei es auch nur ein aus Goethes Farbenlehre übernommener Historizismus. Es gibt im Garten des geistigen Austausches eben sonderbare Blüten und es ist kaum die seltsamste, wenn heute, wo man allüberall das „Geistige in der Kunst" wieder zu entdecken sich bemüht, gerade Goethe als Kronzeuge aufgerufen wird, der in seiner umfangreichen farblichen Naturstudie schon einmal gewisse geistige Elementarbegriffe bloßgelegt hat. Für Hauer bietet das zugleich eine famose Rückendeckung, wiewohl ich eher glauben möchte, daß in allererster Linie eine gewisse mystische Wahlverwandtschaft ihn, den Hölderlinschwärmer, nun auch zu Goethe hingezogen hat. Sehr zu bedauern ist, daß der ungepflegte sprachliche Stil alle Goethesche Reife vermissen läßt, zu Unklarheiten und Satzungeheuern von Halbseitenlänge führt und dadurch die Lektüre oft unnötig erschwert. Doch gehört auch das zur Physiognomie dieses an Widersprüchen überhaupt so reichen Sonderlings: Wie ihm in seiner Musik die gänzliche Loslösung vom Physikalischen nie ganz gelingt und er sich zu allerlei Konzessionen gezwungen sieht, so trüben eben auch die Wirkung seiner Darstellung einer musikalischen „Metaphysik" merkliche Flecken. Vielfach mag man das mit seiner autodidaktischen Erziehung entschuldigen; trotzdem meine ich, daß ein wirklich genialer Kopf, der das spezifisch deutsche Rätsel der künftigen Musikgestaltung gelöst haben will, auch der klaren Ausdrucksweise für seine radikalen Ideen fähig sein müßte.

Nach diesen mehr allgemeinen Ausführungen ist es wohl erlaubt und erwünscht, einige — geniale sage ich gern — Gedanken herauszugreifen und damit näher auf den Inhalt der Schrift einzugehen, die (wie ich schon andeutete) von einem sehr sinngemäßen Parallelismus mit Goethes Farbenlehre ihren Ausgangspunkt nimmt und somit ihre fundamentale Basis auf die Behauptung gründet, daß analog Goethes ästhetischer Zweckbestimmung der Farbe jedem materiellen Tonvorgang ein geistiges Klangbewußtwerden gegenüberstehe. Ohne solches Klangerlebnis, das vor allem in dem feinen psychischen Verständnis für Intervalle und Rhythmen verankert ist, fiele die ganze Musik in ein Nichts (in bloßen Lärm) auseinander. Hauer sagt wörtlich: „Die große Mannigfaltigkeit der Klänge im musikalischen Kunstwerk ist ‚psychischen' Ursprungs, aus dem ‚inneren Leben' (nicht dem äußeren Erleben) stammende Gestaltung." Er fordert Rückkehr zum „musikalischen Urerlebnis in seiner Geistigkeit", wobei er allerdings als musikalisch nur jenen Menschen gelten läßt, der klangfarbenschöpferische Phantasie besitzt und jene Empfindung für Melodie (oder doch wenigstens für deren Keim, das Melos), die einem ‚schöpferischen' Akt — sowohl intuitiv wie nachschöpferisch — entspringt. Zustimmen wird man auch noch der weiteren Folgerung, daß diese musikalische Phantasie es mit ‚reinen Klängen' (mit Klängen und ihren Farben, unbeirrt durch den ‚Widerstand der Materie') ideell zu tun habe und deren annähernde Realisierung im Klangkörper suche. Denn Hauer stellt sich mit solchen musikästhetischen Erkenntnissen nur auf den Boden des orientalischen Ohrenmenschen, der ja auch zunächst an Abstraktion und Entmaterialisierung denkt. Was er aber dann weiter ausführt, um „zum Trutz der Natur eine entschieden durchgreifende höhere Musik zu ermöglichen" (diese Formulierung entnahm er Goethes Tonlehre), entspricht ungefähr dem, was einstens Swedenborg in dem Buch „Himmel, Hölle, Geisterwelt" schon von der Rede der Engel behauptet hat, d. h. es ist naturwidrige Spekulation und der einseitige Versuch, unter Zugrundlegung der pedantisch gleichschwebenden Zwölfhalbtonleiter als idealer Skala mit der grob sinnlichen und gegenständlichen Wirkung der Natur- und Programm-Musik aufzuräumen und der rein atonalen Melodie auf Instrumenten mit temperierter Stimmung (Klavier, Harmonium und Orgel) zum Durchbruch zu verhelfen. Man braucht diesen Abschnitten nur entgegenhalten, was z. B. Paul Bekker in seinem „Grundriß einer Phänomenologie der Musik" über das vokale und instrumentale Naturreich zu sagen weiß, um zu Schlüssen von weit imponierenderem Ausmaß und stärkerer Ueberzeugungskraft auch für die modernsten Musikprobleme zu gelangen. Andererseits genügt wohl auch ein Blick auf Hauers eigene neueste Werke, u. a. die *Klavierstücke mit Ueberschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin* (Op. 25) [1], oder auf die Klavierstücke (mit Ueberschriften nach Worten von Nikolaus Lenau) von seinem Schüler *Johann Ludwig Trepulka* [2], um die Abwege aufzuzeigen, auf die solch fanatischer Idealismus in einseitigster Folgerichtigkeit des Gedankengangs und in unbestechlichster Echtheit seines Sphärencharakters führen muß. Niemand wird an dieser, auf durchaus gleichfarbigem (und deshalb dürftigem und so schnell ermüdendem!) Musizieren aufgebauten homogenen Kunst die angenehme Empfindung eines ‚urmusikalischen' Farbenhörens haben, nein jeder wird gerade hier etwas absolut Musikentfremdendes herausfühlen und trotz Hauers haßerfüllter Negation doch lieber zu jenen Tondichtern zurückkehren, die wie Beethoven „die Musik zu einem Gebrauchsgegenstand im Dienst der dichterischen Gestaltung, der Idee" gemacht haben sollen. Ueberdies scheint mir Hauers auf die Assoziation von Tonempfindungen aufgebaute Klangfarbenmusik auf Umwegen praktisch bei der Auslösung von Farbenvorstellungen als unmittelbarer Reaktion der Ton-

[1] Ein Lehrbuch der atonalen Musik. Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Berlin-Wien.
[2] Die wahre Philosophie. Verlag von Lipsius und Tischer, Kiel und Leipzig 1924.

[1] Verlag Schlesinger-Haslinger, Berlin-Wien.
[2] Opus 2; ebenda.

reize zu enden, bei jenem schon vielfach beobachteten Phänomen der Farbenharmonien also, dem der Russe Al. Skrjabin durch sein „clavier à lumière" künstlerische Verwertung zu geben versuchte. Wie aber ihm die Synthese zweier Arten von Sinneseindrücken (der Tonempfindung und der Farbenwirkung) im „Prometheus" doch nicht restlos gelang und vorläufig an der technischen Schwierigkeit scheiterte, so wird auch eine für Klavier geschriebene Farbenmusik, die in diesem temperierten Instrument das zukünftige Ideal erblickt, weil es eben die „Totalität der Klangfarben" umfasse, allenfalls nur theoretischem Interesse begegnen, schon weil damit eines der subtilsten Grenzgebiete der Musik überhaupt berührt wird, wo neben der rein ästhetischen Wirkung auch sehr beachtliche physiologische Fragen auftauchen.

Hauers Darstellung fesselt zweifellos durch eigensinnige Konsequenz und hat auch über den wissenschaftlichen Einzelfall hinausgehende Bedeutung, insofern sie gesunde Reaktion zu der letztverflossenen, ganz an das Stoffliche gebundenen Periode offenbart und in der großen Auseinandersetzung mit der Romantik die Kluft tiefer graben hilft, in der alles bisher Gemeinsame versinkt, alles Trennende dagegen zur Riesengröße aufschießt. Es ist freilich schwer, Hauer zu entgeheimnissen und vom Buchstabensinn zum geistigen Sinn zu gelangen; man wird seine Schrift überhaupt eher einen sicher gefügten Torso nennen als einen kühn geschlossenen Bau. Mehr Gewähr für eine Totalität der Anschauungen erhofft man daher von *Walter Hinz*, der in seiner „*Kritik der Musik*" deren wahre Philosophie zu verkünden verspricht, aber ihre ästhetische Wirkung in der allbekannten Freiheit des natürlich-erhabenen Spiels als seiner Weisheit letztem Schluß wiederfindet. Wiederfindet mit Hilfe Schopenhauers, dessen Philosophie nicht nur diejenige Kantens eigentlich erst im rechten Licht zeigen, sondern zugleich auch die uralte erhabene Weisheit des Orients enthalten soll. Man kann nun nicht sagen, daß der Leser auf diese Weise etwas wenig erfahre, eher stört ein Zuviel an wissenschaftlichem Ballast. Sicherlich hat sich der Verfasser den philosophischen Unterbau seines Buches mühsam erarbeitet, aber seine zweite Aufgabe wäre dann wenigstens gewesen, den Ertrag solch gelehrter Sammelarbeit verständlich der Allgemeinheit zu vermitteln und im besten Sinn zu popularisieren. Doch verspricht in dieser Beziehung die Grundhaltung des Buches weit mehr als sie tatsächlich erfüllt. Man weiß obendrein nicht recht, an wen sich der Verfasser nun eigentlich wenden will. Vor Fachleuten ist es einesteils ganz unnötig, Wohlbekanntes erneut zu erörtern, zumal die noch von Hinz als gültig angenommenen Werte zum Teil längst überholt sind und in gar keinem historischen Zusammenhang mehr mit dem Problemkreis der „Neuen Musik" stehen, die es nun einmal in allererster Linie heute feinfühlig abzutasten gilt. Für das Laienpublikum wiederum ist die Lektüre schon aus äußeren Gründen verwirrend und wertlos; denn weit katastrophaler noch als bei Hauer ist die sprachliche Seite des Buches. Ich „stehe nicht ab zu behaupten" (— schon das ist eine Hinzsche Lieblingswendung —!), daß folgende willkürlich herausgegriffenen Satzkonstruktionen ganz unmögliche und sehr mißverständliche Produkte sind: „Die Musik als Kunst und mithin als Abbild oder wie Schopenhauer sagt, ‚als Spiegel des Willens zum Leben', beschreibt nun gleichsam die Bestimmungen des Raumes als solchen, indem wir sie sich auf- und abwärts, vor- und rückwärts, sowie her- und hinbewegen zu sehen vermeinen." Oder: „Der Musiker, der wahre, wird insofern mit vollem Recht als Komponist bezeichnet, indem (!!) er die äußersten Enden der Welt zusammenbringt, indem seine Schöpfungen nicht nur ein Reflex, ein Spiegelbild seiner Umgebung, seines Makrokosmos sind, sondern zugleich dasjenige seines innersten Wesens, seines eigenen Charakters." Und schließlich: „Die Musik führt uns also von der Kunst zur Philosophie und zur Heiligkeit und erklärt somit deren engste Verwandtschaft miteinander, die hier nur noch in konziserer Form einer Erläuterung bedarf. Wir können die Musik im allgemeinen als bewußten Instinkt und Kunsttrieb im Verhältnis zu dem unbewußten der Tier- und Pflanzenwelt fast betrachten, wie das Verhältnis des sinnlichen Generationstriebes zu dem des erhabenen, den wir als die Musik, als Kunst im besonderen, anerkannten, weil nämlich der aus dem Generationstrieb entstandene Kunsttrieb der Tiere und Pflanzen sich zu der menschlichen Kunst, als aus einem höheren Zeugungstrieb hervorgerufen, verhält, wie die Genitalien zum Kopf des Menschen überhaupt."

Das sind alles, soweit man überhaupt zu einem konkreten Gedanken durch das wüste Durcheinander der meist das zuvor Behauptete wieder einschränkenden Sätze vorzudringen vermag, wohlbewährte Versicherungen, gegen die zwar niemand etwas einzuwenden hat, die aber auch zu sehr wenig verpflichten. Der positive Gehalt ist so gering, daß man von einer erschöpfenden Lösung kaum reden kann, obwohl der sehr belesene Autor keine Mühe scheut, aus dem etwa bis zu Wagner reichenden Schrifttum wenigstens das Wichtigste über Schwingung, Ton, Melodie u. a. heranzuziehen und vor allem die Musik als die Kunst des Erhabenen näher zu erörtern. Die gesamte jüngere Literatur wird von Hinz abgelehnt und glatt durch die Bemerkung erledigt, eine Kultur, wie die heutige, in der die Herrschaft des Weibes ihre höchste Blüte erreicht habe, sei ganz irrtümliche Zivilisation, denn sie stelle die Flut der Schöpfungen auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst ausschließlich in den Dienst des Hurentums und der Kuppelei. Eine Kritik dieser „Kritik" erübrigt sich ohne weiteres. Aber mit solch obligatorischem Spektakel und doktrinärer Gedankenenge bekennt Hinz, wenn auch an unauffälliger Stelle, wenigstens Farbe, und was sonst aus den neutral klingenden Wendungen und labyrinthischen Pfaden seines Buches nie klar wurde, das weiß man jetzt bestimmt: Herr Hinz ist ein höchst bedenklicher Reaktionär. Man wird deshalb nicht allein seine „Kritik der Musik" für sehr unproduktiv und unzeitgemäß erklären müssen, sondern zugleich bedauern, daß durch solch passive Resistenz dem Modernen gegenüber an Wert auch manche brauchbare Gedanken des Buches Erhebliches einbüßen, von denen immerhin in der gelehrten Disputation über die wahre Philosophie der Musik reinigende Kraft ausgehen könnte. Es ist auch zu beanstanden, daß ein über den vielfältigen Inhalt orientierendes Sachregister ebenso fehlt wie eine inhaltlich aufklärende Ueberschrift der Einzelabschnitte.

*

Ist der Pianist ein Schwerarbeiter?

Von MATHILDE v. LEINBURG

Diese Frage ist gar nicht so neu, und etwa erst entstanden beim Anblick eines im Schweiße seines Angesichts einen modernen Riesenkonzertflügel bearbeitenden Virtuosen. Schon 1777—78 haben den Franzosen Lavoisier die im Vergleich zu dem, wie wir es heute so herrlich weit gebracht, gar harmlosen pianistischen Leistungen auf den damaligen butterleicht ansprechenden Federkielinstrumenten veranlaßt, doch einmal zu untersuchen, welche Prozesse sich denn im Organismus des „Pianofortespielers" während des Spieles vollzögen.

In unserem Zeitalter, in dem, Gottlob, zwar nicht das Faustrecht herrscht, das Recht jedoch oftmals mehr auf Seite der Faust als des Kopfes liegt, schien es wahrhaftig verlockend, wissenschaftlich festzustellen, ob denn der heute so viel minderwertiger eingeschätzte Kopfarbeiter nicht auch sein ganz gehöriges Portiönchen Körperkraft in seinem Berufe verpuffe, besonders da, wo neben der geistigen Arbeit auch tatsächlich noch ein körperlicher Kraftaufwand erforderlich wird, wie beim Klavierspiel.

Selbstverständlich ist hier nur vom Berufsklavierspieler die Rede, dessen gründliches Können zum Lebenserwerb dient.

Gänzlich falsch ist es, wie es manchmal geschieht, die Arbeit des Maschinenschreibens mit dem Klavierspielen als Arbeit gleichzustellen, da, selbst wenn es wirklich die gleichen Finger- und Armmuskeln wären, die für das Maschinenschreiben in Tätigkeit gesetzt werden müssen, was, analog, jedoch keineswegs der Fall ist, so kommt beim Klavierspielen, ganz abgesehen von den viel zahlreicheren Muskelgruppen, der oft gewaltigen Schlagkraft, dem Pedaltreten etc., doch vor allem noch die Musik hinzu. Und schon das bloße Hören musikalischer Laute ist, wie die Musik ja deshalb auch zu Heilzwecken verwendet wird, doch von ungemeinem Einfluß auf den Blutkreislauf fast aller Lebewesen. Musik verändert nicht bloß die psychische Stimmung, was jeder schon an sich empfunden hat, sie verstärkt auch den Puls und ändert dessen Charakter, sie vermehrt den Blutandrang nach dem Gehirn, sie erhöht den Auswechsel von Sauerstoff und Kohlensäure, sie verstärkt die Muskelenergie und die Tätigkeit des motorischen Willensapparates. Beim Selbstmusizieren, während dem das ganze Nervensystem funktioniert, sind außer dem kontrollierenden Gehör auch noch die Sehorgane durch das bedeutend kompliziertere Notenlesen in Anspruch genommen. Außerdem erfordert das Können des Berufsmusikers eine schon jahrelang vorher gegangene Arbeit von täglich stundenlangem Studium.

Ein russischer Arzt, Prof. Dr. I. L. Okunewski, hat sich nun die Frage, ob der Pianist zu den Schwerarbeitern gerechnet werden könne, zum Ziele neuer Untersuchungen gestellt. Er ging dabei, vollkommen gerüstet mit allen ihm heute zur Verfügung stehenden modernen Errungenschaften, darunter vor allem der Zuntschen Methode (die Berechnung des Energieverbrauchs auf Grund des Verhältnisses des eingeatmeten Sauerstoffs zur ausgeatmeten Kohlensäure) mit peinlichster Genauigkeit vor. Als Medium wählte er er eine in Petersburg tätige, ausgezeichnete Klavierspielerin, Frl. I. A. Ostrogradski (32 Jahre alt, 164½ cm groß, 140 Pfund schwer). Zu ihren Versuchen wählten Arzt und Medium solche Klavierstücke leichter, mittelschwerer und schwerster Art, die zu diesem Zwecke auch von anderer klavierfachmännischer Seite auf ihre Schwierigkeitsgrade hin geprüft worden waren. Nur was die Herztätigkeit betrifft, konnte die jeweilige Inanspruchnahme des Herzens nicht deutlich genug gezeigt werden, da bei der Spielerin, einer besonders gut trainierten Berufspianistin (sie ist am Pädagogischen Institut in Petersburg als Professor angestellt), die Herztätigkeit bereits nach 5 bis 7 Sekunden ihren Höhepunkt erreichte, ohne durch angestrengtere Tätigkeit noch eine Steigerung zu erfahren. In dieser Beziehung ließen sich bei weniger geübten Klavierspielern sicher interessantere Schwankungen auffinden. Immerhin konnte festgestellt werden, daß, je schwerer das Stück und je verantwortlicher der Vortrag war, Herz und Gefäßsystem desto mehr in die intensive Arbeit hineingezogen wurden. Die Pulsschläge, die unmittelbar nach Beendigung jedes Versuchstückes gezählt wurden, erreichten die größte Anzahl in den „Variationen über ein Thema von Händel“ von Brahms, wo der Puls auf 120 Schläge in der Minute stieg. Selbstverständlich wird, was jeder Fachmann sich ja schon vorher gesagt hat, beim *Konzertvortrag* technisch schwieriger Stücke der Organismus am meisten in Anspruch genommen. Schon weniger anstrengend ist das bloße Einüben der gleichen Stücke, noch weniger, Stücke im getragenen Stil, und der geringste Verbrauch (natürlich immer nur am Berufspianisten gemessen) findet bei bloßen Übungen, wie Tonleitern, Arpeggien u. dgl. statt. Mit Hilfe der Gasuhr konnte sogar mit Genauigkeit bewiesen werden, daß der Rhythmus des Atmens der Schwierigkeit des vorgetragenen Stückes entspricht. Wie enorm die Ventilation der Lungen bei angestrengtem Spiel vor sich geht, kann man daraus entnehmen, daß sich die Menge der ein- und ausgeatmeten Luft in einer Minute beinahe um das 2½fache vergrößerte. Sie erreichte ihr Höchstmaß mit 13 000 cm (statt 5677 im Ruhezustand) in der Minute. Die Lisztsche „Tarantella“ z. B. erforderte beim Einüben zweimal mehr Sauerstoffverbrauch als im Ruhezustand, und dreimal mehr im Stadium des verantwortlichen Konzertvortrags.

Für den Vergleich mit der körperlichen Arbeit des Schwerarbeiters kommt in erster Linie der Wärmeverbrauch während des Spieles in Betracht. Hier sind die diesbezüglichen Aufstellungen von Prof. Rubner von großem Nutzen, der für ein Individuum von 70 Kilo Körpergewicht folgenden Energieverbrauch während 24stündiger Arbeit aufgestellt hat:

Bei Durchschnittsarbeit 2251 kg Kalorien,
bei mittelschwerer Arbeit 2868 kg kal.,
bei schwerer Arbeit 3362 kg kal.

Auf Grund von Rubners Experimenten fallen also bei zehnstündiger mittelschwerer Arbeit 61,7 kg kal., bei schwerer Arbeit 111,1 kg kal. auf die Stunde.

Der russische Forscher Prof. Okunewski hat durch seine Untersuchungen nachgewiesen, daß, da die Arbeit eines Pianisten einen durchschnittlichen Energieverbrauch von 64 kg kal. pro Stunde beträgt, seine Arbeit als mittelschwer betrachtet werden muß. „Da jedoch bei einem qualifizierten Pianisten die Arbeit mit einem Energieverbrauch von 36—42 kg kal. pro Stunde der Dauer nach äußerst beschränkt ist und ein Energieverbrauch von 44,5 kg kal. pro Stunde auf das Erlernen entfällt, so können für die Berechnung des durchschnittlichen Energieverbrauchs nur die am häufigsten vorkommenden Größen in Betracht kommen, und zwar: 72, 74, 93 und 105 kg kal. pro Stunde, d. h. durchschnittlich 85,8 (86) kg kal. pro Stunde bei einem Maximum von 105 kg kal. pro Stunde, was berechtigt, die Arbeit daher als *über mittelschwer* und im Einzelfalle sogar als *schwer* zu bewerten.“

Das zu wissen, ist nicht bloß wichtig für Musikpädagogen, die sich solcher Tatsache ja auch ohne medizinische Forschungen längst bewußt sind, sondern hauptsächlichst für alle diejenigen, die sich die Arbeit des Pianisten gegen Bezahlung nutzbar machen, und nun erst imstande sein werden, ihre Ansprüche gehörig einzuschätzen.

*

Das bewußte Singen

Von Gesangsmeister Dr. W. REINECKE (Leipzig)

Wie oft kann man in Theater und Konzertsaal die Beobachtung machen, daß der Gesang der Künstler sehr ungleichmäßig ist! Die einen brauchen lange Zeit, um sich einzusingen, die anderen singen wieder am Anfang besser, halten aber nicht bis zum Schlusse durch. Beide haben eben nicht „bewußt schön singen“ gelernt. Ein Gesanglehrer darf nur auf den Titel „Meister“ Anspruch erheben, wenn nicht nur seine von Natur bevorzugten Schüler schön singen, sondern auch die mit weniger gutem Material begabten. Der Sänger muß seine Muskeln kennen und beherrschen lernen, die falschen, schädlichen müssen immer mehr in den Hintergrund treten und schließlich ganz ausschalten, die guten müssen mehr und mehr richtig arbeiten und das Uebergewicht über die krampfenden, schnürenden Muskeln gewinnen. Schon hieraus geht hervor, daß nur aus dem kleinen Ton, dem Piano, der große, das Forte, reifen kann, denn dieser erfordert größere Kraft und Spannung aller Muskeln. Ein Pianoton ist viel leichter als richtig oder falsch zu erkennen als ein Forteton. Im Forte können weit eher gute und schlechte Muskeln nebeneinander arbeiten, die natürlich viel schwerer voneinander zu trennen sind. Je stärker das Register ist, um so größer ist wieder die Gefahr der falschen Muskeltätigkeit. Hieraus folgt, daß vom

Piano des Kopftons ausgegangen werden muß, dann folgt der Mittelton, das zweite Register, und zuletzt erst der Vollton, das dritte Register. Denn beim Kopfton wird die Luft der Ansatzhöhlen wie bei einer Lippenpfeife oder einem hohlen Schlüssel nur angeblasen und die Stimmlippen schwingen höchstens mit ihren inneren Rändern, während beim Vollton der Verschluß und die Kraft der Stimmlippenspanner viel größer ist, also die Gefahr falschen Mitpressens und Quetschens der Kiefer- und Rachenmuskeln sich außerordentlich erhöht. Da die höchste Höhe das Gebiet des Kopftons ist, verlangt die Logik, daß die Anlage der Stimme eben von der Höhe nach unten zu erfolgt, nicht umgekehrt, wie bisher leider zum Schaden vieler Sängerkehlen verfahren worden ist. Auf den ersten Blick erscheint es freilich Wahnsinn zu sein, mit dem gefürchteten hohen C anzufangen, das den schlechten Methoden als schwerstes, kaum erreichbares Endziel vorschwebt. Aber es ist klar, wenn die Stimme von unten nach oben zu angelegt wird, ist die Versuchung, die dicken Register falsch heraufzuziehen, sehr naheliegend und schwer zu vermeiden, während bei Anlage der Stimme von oben nach unten sich die schweren Register mühelos von selbst beimischen, ohne daß der Kopfansatz verloren geht. Vorausgesetzt ist, daß immer leise geübt und das zu frühe Herausplatzen des Mittel- und Volltons möglichst lange hinausgeschoben wird, bis das starke Register rein, weich und glatt sich dem Kopfton anschmiegt. Es leuchtet ein, daß die Kenntnis der Physiologie des Kehlkopfes, der Ansatzrohr- und Atmungsmuskulatur von großem Nutzen sind, wenn der Lehrer richtig singt und infolgedessen auch richtig hört. Wenn der Lehrer falsch singt und hört, ist die Wissenschaft allein nur theoretisch wertvoll und praktisch von mehr als zweifelhaftem Wert; also: gute Praxis ist wichtiger als gute Theorie, am besten ist aber die Vereinigung beider durch den wissenschaftlich geschulten und zugleich richtig singenden und feinhörenden Lehrer. Die Bilder und psychologischen Vorstellungen spielen bei der Ausbildung eine große Rolle. Aus der anfangs passiven, scheinbar gelähmten Haltung der Ansatzrohr- und Atmungsmuskeln (Gähnen, Näseln, Unterkiefer hängen lassen) entwickelt sich mehr die aktive, bewußte Spannung der Nase, Lippen, Zunge, Backen sowie das Vorschieben des Unterkiefers, ohne daß der Rachen sich falsch zusammenschnürt. Trotz Arbeit wird der Ton als mühelos von Sänger und Zuhörer empfunden, weil keine falsche Muskeln feindlich entgegenarbeiten. Singen ist Turnen, nur mit kleineren, zarteren Muskeln. Man fängt nicht gleich mit Zentnergewichten an, sondern beginnt mit Freiübungen und leichten Hanteln. Vom Leichten zum Schweren, wie es der Training der Athleten, Schwimmer, Ruderer, Radfahrer usw. zeigt. So tritt allmählich das Bewußte halb ins Unterbewußtsein zurück, alles erfolgt scheinbar automatisch und doch richtig. Der Ton wird größer, der Atem länger und tiefer, die Ausdauer fabelhaft. Bis ins Alter bleibt die Stimme weich, voll und glänzend im Piano und Forte. —

Ein Buch, das denselben Titel führt, wie unser Aufsatz, greift mich „durch die Blume" teils an, teils zeigt es viele merkwürdig mit meiner Methode übereinstimmende Züge. Das Beste ist, daß manches anfangs geleugnet wird, was später verschämt wieder zugegeben wird. So macht die Verfasserin erst billige Witze über die Wissenschaft und hebt später selbst ihre große Bedeutung hervor. Als ob ein Lehrer zu seinen Schülern je sagte: „Singen Sie mit den verdünnten Stimmlippenrändern!" statt: Singen Sie leise! Oder: „Nehmen Sie den unteren Spanner!" statt: Singen Sie forte! Sie verwirft den elastischen Lippenring und -trichter und räumt später „individuelle Spannung und Lippenumstülpung" ein. Sie will alles lächelnd locker entspannen und schreibt zugleich sehr richtig „Höchstleistung beruht im Grunde auf Energie". Widersprüche ohne Ende! Warum da erst der Angriff? Von dem Vorschieben des Unterkiefers beim Singen will die Dame nichts wissen, sie fürchtet, der Ton werde dadurch fest und die Stimme unnatürlich. Es ist ein großer Unterschied, ob der erzeugte Klang locker schwebend klingt oder ob man alles locker lassen soll, um einen schwebenden Klang zu bewirken. Ursache und Wirkung darf man nicht einander gleichsetzen. Aus nichts kann nichts werden. Ein falsch lockerer Ton klingt flach. Anstrengung ist nicht Ueberanstrengung. Bei Damen ist man ja flache Tönchen gewöhnt; wo käme man beim Lockerlassen aber bei Männerstimmen hin, deren Register, Kopf- und Bruststimme, durch eine viel größere Kluft getrennt sind als die der Frauenstimme? Sie würden den Ton nie aus dem Kopfklang in den Vollton schwellen können ohne richtige große, durch Training gewonnene Spannungen. Nur die richtigen Muskeln dürfen arbeiten, der Hals muß innen weit bleiben, die falschen Schnürmuskeln müssen mehr und mehr ausgeschaltet sein. Das ist eben bewußtes Schönsingen: aus Angst vor falschem Drücken und Quetschen nicht zu wenig zu machen, sondern trotz bewußter Spannung immer mehr unschädliches, richtiges, das die Stimme vom Piano zum Forte wachsen, groß werden und doch locker bleiben läßt!

*

Opernbriefe aus Italien

II.

„Die Ritter von Ekebu" — Die Zukunft der italienischen Oper

Rom, Anfang April.

Das Opernschaffen in Italien wurde unergiebig. Es scheint allgemein gültiges Gesetz zu sein, daß auf Perioden, in denen das Manna der Erfindung regnet, solche relativ geringen Ertrages folgen. Die Natur will sich vom Gebären ausruhen, neue Kräfte sammeln, ehe sie wieder aus dem Vollen spendet. So in Deutschland nach dem Tode Wagners und dem unleugbaren Ermatten seiner Nachfolger von Eigenwuchs; so in Hesperien, als die italienische Oper mit den Schöpfungen Verdis zu Gipfeln einer der Volksanlage entsprechenden Dramatik aufgestiegen war. Mascagni und Leoncavallo alterten schon nach ihren Ersterfolgen; Puccini zehrte die letzten zwei Jahrzehnte seines Daseins nur mehr von seiner Vergangenheit. Jetzt geht es lediglich um kleine Begabungen, die nichts weniger als ausgesprochene Theaterkünstler sind, ab und zu einen hübschen lyrischen Durchschnittseinfall haben und sich zwischen den verschiedenen Strömungen des modernen Musiklebens mit etwas mehr oder weniger Gewandtheit und Beweglichkeit durchwinden. Eine von diesen ist *Riccardo Zandonai.* Aus dem Trentino stammend, wurde er eine Zeit lang von der Sympathie getragen, die das Mutterland allen „Unerlösten" entgegenbrachte. Nachdem diese jedoch befreit und die zu Ehren der neugewonnenen Bürger entzündeten Freudenfeuer heruntergebrannt waren, wurde die Frage: Was leistest Du eigentlich? eindringlicher gestellt. Aber nicht vollbefriedigend beantwortet. Mit seinen Erstlingen, mit „Conchita" und „Melenis" hatte Zandonai Hoffnungen geweckt. Sie wurden schon durch seine „Francesca da Rimini" und noch mehr durch „Romeo und Julia" herabgestimmt — man soll, wenn man kein Shakespeare ist, nicht nach den Sternen greifen. Vollends macht nun seine letztvollendete Partitur, die „Ritter von Ekebu", auch ihm wohlwollend Gesinnte bedenklich und nötigt die landsgenössische Kritik, die es mit dem mächtigen Verlagshause Ricordi nicht verderben will, zu schnurrigen Eiertänzen.

Selten gibt es reine Freuden, sofern versucht wird, aus einem Roman eine Bühnenhandlung zu schälen. Nun gar, wenn das, was die stets hungrige, doch selten unterscheidungsfähige Alltagslesewelt als Roman ansieht, nichts weniger ist als ein gradlinig entwickeltes Epos. Selma Lagerlöfs *„Gösta Berling"* steht auch bei neueren deutschen Literaturgeschichtsschreibern in hohen Ehren. Sicherlich enthält das Buch starke ursprüngliche Poesie.

Aber es ist nicht sowohl ein einheitlich gestaltetes Werk, als vielmehr eine freie Phantasie über nordische Natur, nordische Menschen und — Industrie im Norden, in Allem und Jedem doch wohl nur dem Skandinavier recht verständlich. Die nordische Landschaft ruft bei dem in sie Hineingeborenen nordisches Träumen hervor, das eben nicht unser deutsches Träumen ist, entwickelt seltsame Gemütszustände, Charaktere besonderen Schlages, die im Umsehen von einem derben, lebenbejahenden Realismus ins Spintisieren, vom Spintisieren in die Mystik hinübergleiten. Folgerecht können wir für die Psychologie der Ibsen, Björnson, Strindberg, Selma Lagerlöfs nur bedingtes Verständnis haben. (Der flache Grieg ging den männlichen und noch mehr den weiblichen deutschen Klavieramateuren von jeher restlos ein.) Was fängt vollends der *Italiener* mit den Elementargeistern und den problematischen Seelen des Nordens an? Zandonai und sein Librettist *Arturo Rossato* mußte der Versuch, den Berling zu einem Musikdrama umzuformen, mißraten; hätten sie sich an Ibsens Brand oder Peer Gynt, an Strindbergs Märchen gewagt, wäre es ihnen ebenso ergangen. Mehr als naiv ihr Vorgehen: sie pressen die drei Frauengestalten, denen der wunderliche Titelheld seine Neigung zuwendet, kurzweg in eine zusammen, weil sonst das Stück auf zwölf Akte anschwellen würde.

Die heute für die Bühne schreibenden italienischen Tonsetzer sind Reaktionäre, ohne es zu wissen. Sie wollen Fortschrittlichkeit zu erkennen geben — und doch läuft es wieder auf Opernmusikmachen um jeden Preis hinaus, trotzdem keiner mehr etwas von der Arie, vom Duett, vom konzertmäßig behandelten Ensemble wissen will. Man verwendet jeweils harte Quintenfolgen — die Puccini immerhin durch delikate Instrumentierung milderte —, man vernutzt reichlich die Ganztonleiter, heckt scheußlich klingende Akkorde aus, und ist in der Hauptsache hinter den Verdi des „Othello" und des „Falstaff" zurückgegangen. Durchmustern wir scharf eine Partitur von Zandonai, Laccetti, dem älteren, leider recht oberflächlich gewordenen Umberto Giordano, so ist sie, mögen auch einzelne Abschnitte sorgfältiger ausgefeilt erscheinen, im Ganzen doch nur skizziert, nicht durchgearbeitet. Richtig komponiert wird für die Szene kaum mehr. *Die Kunst der Linienführung in den Singstimmen scheint verloren gegangen zu sein*, ist erst wieder zu entdecken. Es wird, durchaus nicht mit Berücksichtigung der notwendigen dialogischen Zuspitzungen und des Wortsinnes, im krausen Zickzack herauf- und herabdeklamiert, wobei sich zwischen dramatischen und pseudodramatischen Anläufen und Akzenten gelegentlich wieder die altvertrauten Schlußfälle des noch in der Konversation steckenden Verdi, Bellinis und Donizettis, ja der alten opera seria einstellen, weil der Mensch doch nie aus seiner Haut heraus kann.

Die italienische Oper lebte in Glanz und Glorie, so lange sie ausgesprochen *nationalen* Charakter trug, sich, ihres Eigenwertes vollbewußt, selbstherrlich gegen das Ausland abschloß. Die Erweiterung der ehedem ganz kurzen Stagiones in größeren und mittleren Städten brachte es mit sich, einen weiter ausgreifenden Spielplan herzurichten, was sich nicht ohne französischen und deutschen Einschuß ermöglichen ließ. Im Kleineren vollzog sich südlich der Alpen, was im Größeren bei uns geschehen war: die Häufung der Darbietungen führte dazu, sich mit Werken zu befassen, die der nationalen Kunstanlage widersprachen und so im Schaffen wie Nachschaffen Stilverwirrung verschuldeten. Das Hereinziehen Wagnerischer Werke in die Opernhäuser von Mailand und Rom, Neapel und Bologna gereichte dem einheimischen Musikdrama und seiner Darstellung zum Unsegen. Freilich hätten sie sich, was die einheimische Produktion anlangt, weniger schädlich ausgewirkt, wenn sie auf kräftigere Talente gestoßen wären. Denn der Künstler von starker Erfindung und nun gar der Genius sind immer national gerichtet!

Nur die Natur vermag zu helfen. Sobald es ihr gefällt, das Land Rossinis und Verdis abermals mit einer großen kompositorischen Theaterbegabung zu beschenken, wird diese den Gesundungs- und Wiedererstarkungsprozeß einleiten, vielleicht schon einem gewissen Abschluß entgegenfördern.

Paul Marsop.

*

Eine Mailänder Stagione in München

In München hat das Gastspiel einer Mailänder Stagione seinen Ausgangspunkt genommen, das sich unterdessen über die meisten deutschen Opernbühnen fortsetzte. Die Aufführungen — man gab Aida, Rigoletto und Barbier — standen für italienische Verhältnisse nur auf gutem Durchschnitt, waren aber von einer vollendeten Einheitlichkeit und bedeuteten für das deutsche Publikum italienischer Aufführungen ein ganz bemerkenswertes Ereignis.

Der musikalische Leiter Egisto Tango machte Deutschland mit dem neuen italienischen Opernstil bekannt, der seit einigen Jahren unter Führung Toskaninis von Mailand ausgeht. Man hat sämtliche, allmählich zur Tradition erstarrten Willkürlichkeiten entfernt. Außer den Fermaten, die für den Italiener eine momentane stimmliche Ekstase bedeuten und aus der musikalischen Linie so herauswachsen, daß sie trotz ihrer Länge diese viel weniger stören wie bei uns, erlauben sie sich keinerlei Freiheit mehr. Alle willkürlichen Eingriffe in die melodische Linie, alle unmotivierten Biegsamkeiten der Tempi, kurz alles, was man bei uns als Italienismen bezeichnet, ist verschwunden. Diese fast metronomische Starrheit würde befremden, wäre sie nicht mit einer unerhörten rhythmischen Extensität geladen.

Dem Schauspielerischen der Darstellung fehlt die souveräne geistige Linie. Eine Leistung wie der Rigoletto Bonellis oder wie die ganze Nilszene in Aida beweisen aber, daß bei der italienischen Oper die Naturbegabung mit ihrer ebenso graziösen wie elementaren Ursprünglichkeit, ihrem nie theatralischen Theaterblut das Entscheidende ist.

Das größte Erlebnis war (für das Publikum) das rein klangliche Moment der Stimmen, deren Leichtigkeit und Eigenart eine Verbindung von Rasse, traditionellem Kultus und Sprache ist, wie sie sich in Deutschland nie entwickeln kann. Ihre bezaubernde Elastizität und nie sentimentale Weichheit kam besonders in Rigoletto zur Geltung, dessen Ensemble zu einem vollendeten lyrischen Kammerstil abgestimmt war. Am meisten interessierte wohl die überragende Persönlichkeit des Kapellmeisters Tango. Ganz neu war das rasche Tempo bei der Aufzugsszene in Aida, das aber von der Bühne her stets mit einer derartigen Spannung ausgefüllt war, daß es nie zu schnell wirkte.

Die Stagionebildung, wie sie an den meisten italienischen Theatern üblich ist, kennt kein festes Ensemble. Obwohl dadurch ein gutes Stück Theaterkultur verloren geht, hat es den Vorteil, daß man bei den wenigen in der Saison gegebenen Stücken für jede Rolle einen passenden Solisten engagieren und bei der kurzen Spielzeit Chor und Soli vorher gründlich einstudieren kann. Das Gastspiel der Mailänder kann auf den Stil der italienischen Aufführungen in Deutschland nicht ohne Einfluß bleiben.

Wolfgang Weber.

*

Das Erfurter Musik- und Theaterfest

Wie alle Städte, die im Aufstieg, in der Entwicklung begriffen sind, schwankt Erfurt zwischen ängstlichem Festhalten am Althergebrachten und — dies erst seit kurzem — der Sucht, um jeden Preis „zeitgemäß" zu erscheinen. Und zeitgemäß war es ja immer, das vorangegangene Säkulum als mausetot zu bezeichnen und sich nur für ganz Altes oder ganz Neues zu begeistern.

Das Musik- und Theaterfest war (zum großen Teil wenigstens) „zeitgemäß". Strawinsky und Hindemith waren die Sensation. Aber keine Sensation aus rein künstlerischen Motiven, sondern durch die äußere Aufmachung: kostümierte Musiker mit Dickbäuchen, falschen Nasen, mit „Fallhütchen auf den Köpfchen" (frei nach Heine), der erste Kapellmeister des Stadttheaters *Franz Jung* mit dem notenumhüllten Zylinder auf dem Haupte, einen Riesen-Pappeorden auf der Reversseite: so marschierten die braven Musici, an deren Pulten fliegende Gänse und Kinder-Luftballons befestigt waren, innerhalb eines Teufelsrachens (aus Offenbachs Orpheus-Dekoration) Strawinskys Oktett für Blasmusik und Hindemiths Foxtrott-Kammermusik. Das Publikum nahm beides als Ulk entgegen, obwohl bei Hindemith — wie immer — im langsamen Satze der tiefe Musiker den Gamin verdrängt — und klatschte wacker.

Ohne allzugroße inneren Beziehungen zu diesen beiden Werken schlossen sich die beiden Jugendopern Mozarts, „Bastien und Bastienne" und „Die Gärtnerin aus Liebe", an, vom Spielleiter *Hans Schüler* in einen würdigen Rahmen gekleidet, von *Franz Jung*, der hiebei großen Feinsinn bewies, und *Hans Kracht* sehr schön geleitet. *Oskar Bies* Bühnenbearbeitung der „Gärtnerin" erwies sich als sehr bühnenwirksam, wenn auch stilistische Einwände da und dort sehr berechtigt wären. Die Inszene Schülers war sichtlich von der Theatertruppe des Malers Holtorf befruchtet: sie gab ein Spiel im Spiel. Gar manches wurde ad spectatores gebracht und wie bei Holtorfs Shakespeare-Inszenierungen zogen die Darsteller in Maske und Kostüm (der Prologus fehlte nicht) an der Rampe vorbei. Von den mitwirkenden Sängern sind besonders Gertrud Clahes, Grete Mensing, Arthur Heyer und Bruno Laaß zu nennen.

Einen entzückenden szenischen Rahmen hatte Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" erhalten, der nach der Originalpartitur einstudiert worden war. Joseph Immendorf als Barbier gefiel sehr. Der erste Akt ging famos, Vorspiel und zweiter Akt fielen ein wenig ab. Ob da nicht das allzu strenge Festhalten an der Originalpartitur Schuld trug? Mottl und Levi verstanden letzten Endes doch etwas vom Theater. . . .

Das ist natürlich auch von Richard Strauß zu sagen, dessen unglückliches „Intermezzo" die Erfurter Bühne höchst überflüssigerweise ihrem Spielplan einverleibt hat. Obwohl die Schwierigkeiten in Partitur und Inszene an unserer Bühne niemals überwunden werden können, hat sich doch unsere Bühne dieser komplizierten Aufgabe mit großem Geschick entledigt. Schülers Inszenierung, Heinrich Bergzogs orchestrale Leitung, besonders aber Trude Wildorf und ihre Partner Bruno Laaß und Arthur Heyer verdienen volles Lob.

Zwei Abende waren Gastspielen vorbehalten: die Karsawina tanzte mit ihrem Partner Wladimiroff — leider auch Bach als Engelchen — und eine „Mailänder" Stagione brachte Puccinis „Tosca". *Das* war schrecklich: orchestral, darstellerisch, gesanglich wie im Schmierchen. Wozu das? Weil der Nimbus des Auslandes leider noch immer Kasse macht? Man möchte eine Schrift gegen Schiller schreiben: „Die Bühne als *un*moralische Anstalt betrachtet". . . .

Ueber die Uraufführung der gelungenen Neubearbeitung von Cherubinis „Medea" berichtete ich bereits. Bleibt noch, außer einer Offenbach-Neuinszenierung („Orpheus in der Unterwelt"), die mir mehr infolge schöner Bühnenbilder als durch Spässe von heute imponierte, der konzertanten Darbietungen zu gedenken. Da ist vor allem der Aufführung von Beethovens Neunter durch den hochbegabten Kapellmeister *Jung* zu loben, der aus unserem Orchester wie aus den Sängern des Erfurter Volkschors Unglaubliches herausholte. Auch das tüchtige Soloquartett Gertrud Clahes, Gertrud Rünger, Bruno Laaß, Arthur Heyer verdient hohe Anerkennung. In einem Konzert des Sollerschen Musikvereins brachte *Max Kopffs* straffe Leitung eine sehr gute Aufführung von Beethovens Siebenter zustande. *Joseph Pembaur* wurde als Liszt- und Chopin-Spieler sehr gefeiert. Großes technisches Können und künstlerisches Feingefühl zeigten schließlich die heimischen Künstler *August Link* und *Franz Jung* an einem Cello-Klavierabend mit Werken von Hindemith, Debussy, Beethoven und Pfitzner.

Der Direktor des Stadttheaters aber, *William Schirmer*, der erst in dieser Spielzeit eine glückliche Hand bei Wahl seiner Helfer hatte, verdankt diesen die Ernennung zum Intendanten und die Betrauung mit der Leitung des Stadttheaters und der Kammerspiele auf weitere drei Jahre. *Robert Hernried.*

*

Joseph Meßner: „Hadassa"

Biblische Oper

Joseph Eidens: „Die Liebesbriefe"

Lustspieloper

Zwei Uraufführungen in Aachen

Joseph Meßner, der Salzburger Domorganist, der im Rheinland und seit der Aufführung seiner Sinfonietta beim letzten Niederrheinischen Musikfeste und seiner Messen besonders auch in Aachen eine ansehnliche Gemeinde hinter sich hat, ist mit dieser Erstlingsoper als absoluter Musiker unter die Musikdramatiker getreten. Meßners innere Wesenseinheit mit Bruckner, seine Verbindung von gänzlich unmoderner menschlicher Reinheit und modernstem Musikempfinden konnte nur an ein dramatisches Werk gehen, wie Bruckner sich eins wünschte: „romantisch, religiös-mysteriös und besonders frei von allem Unreinen". Des Komponisten Bruder, Johannes Meßner, hat ihm in der bekannten biblischen Esther-Sage Gestalten in der idealen Wagner-Richtung mit befreiender Lebens- und Erlösungskraft geformt. Das Unzulängliche der Dichtung, mangelnde Kraft des Wortes, teilweise undramatische Breite ist das Los so vieler Erstlingswerke, besonders wenn, wie hier, die äußere Handlung immer mehr sich nach innen kehrt. Joseph Meßner macht nun den Versuch, den Brucknerschen symphonischen Klang dem Theater dienstbar zu machen. Es fehlt auch ihm die Knappheit der dramatischen Sprache, sie leidet unter dem Uebergewicht des symphonischen Orchesterbaues und entwickelt fast oratorischen Stil; aber sie charakterisiert die Seelenentwicklung recht treffend, zeichnet die Gestalten durch eindringliche Motive, und bei aller musikalischen Formung im Großen ist die Zusammenschließung der einzelnen Summen recht deutlich. Priesterliche Feierlichkeit und kultische Gesinnung bricht im Orchester und auf der Bühne immer wieder durch. Die Gesangsmelodie blüht im reichsten Maße auf; Meßner bleibt auch hier in erster Linie Lyriker. Der „Einakter" dauert fast zwei Stunden und genügt für einen Abend, wenn nach der dritten Szene eine Pause eingelegt wird. Er erfordert auf der Szene und im Orchester den größten Apparat und von den Sängern lyrische Begabung und dramatisch ein Tristan-Isolde-Format. Wenn diese Voraussetzungen erfüllt sind, ist das Werk einer nachhaltigen Wirkung gewiß. Leni Viebahn, Fritz Düttbernd und Willi Roos gaben charaktervolle Bühnengestalten voll eindringlicher Wahrheit. Der anwesende Komponist wurde festtäglich gefeiert. Eine Reihe Bühnen stehen in Verhandlung zwecks Aufführung in der nächsten Spielzeit.

Als zweite *Uraufführung* folgte am gleichen Abend „Die Liebesbriefe", eine Lustspieloper in einem Akte, von Joseph Eidens. Auch das Wesen seines Stils ist mehr polyphon als harmonisch, nur daß im Gegensatz zu Meßner seine Mittel eine weitgehende Ausdeutung der Dissonanz und eine bis zur Grenze des tonalen

Gefühls reichende Harmonik sind. Mit humorvoller Symbolik der Gegensätze des Lebens, die in der Musik groteske Formen annimmt, betritt Eidens das Gebiet der kleinen Lustspieloper. Diese parodistisch-satirische Gabe voll Witz und Humor erntete spontanen Beifall. Dr. Willi Aron hat ihm den Stoff zu diesem Biedermeierspiel hergerichtet nach der Seldwyler Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe" von Gottfried Keller so, daß am Schlusse statt der Ehetrennung des Originals zwei lustige Verlobungen zustande kommen. Fritz Dreher, Klara Hertzog, Tiana Gerstung und Ernst Gerstung nahmen jede Farbe und Nüance wahr, um die Gegensätze noch sinnfälliger wirken zu lassen. Mit hingebendem Eifer und sichtlichem Erfolg ließ Kapellmeister Karl Elmendorff die zwei verschiedenen Welten der Meßnerschen und Eidensschen Partitur im Bogenlichte der Bühnendramatik aufleuchten. *A. Schiffer.*

*

Orpheus (Claudio Monteverdis „Orfeo")

Neugestaltet für die deutsche Bühne 1923 von Carl Orff
Uraufführung am Nationaltheater in Mannheim am 17. April 1925

Zuallererst sei festgestellt: das Mannheimer Nationaltheater hat sich dadurch, daß es dieses Stück zur Uraufführung brachte, unbestritten ein Verdienst erworben; denn jede Gelegenheit, unseren künstlerischen Horizont zu erweitern, muß dankbar begrüßt werden. Ziel des Bearbeiters Carl Orff war, der deutschen Bühne neues, lebendiges Kunstgut zu übermitteln; dies Ziel ist jedoch nicht ganz erreicht worden. Für die Gründe, daß es nicht ganz erreicht wurde, kommen drei Möglichkeiten in Betracht: erstens das Publikum mit noch mangelnder Einstellung auf das neuartige Gebotene, zweitens die Art der Aufführung, drittens das Werk selbst, und, was es dieses wiederum anbelangt, auf der einen Seite Orff, auf der andern Monteverdi. Man sieht also, daß, um ein ausführliches und gerechtes Urteil abgeben zu können, hierzu eine gründliche Kenntnis Monteverdis und seiner Zeit im allgemeinen, eine genaue Kenntnis eben dieses Monteverdischen Werkes in seiner überkommenen und seiner durch Orff gegebenen Gestalt im besonderen, sowie ein mehr als einmaliges Anhören der Aufführung notwendig wäre. Die folgenden Ausführungen geben nun das wieder, was nach einmaligem Hören ohne weitere besondere Vorbereitung gesagt werden kann. Dies hat seinen großen Nachteil, aber vielleicht auch seinen kleinen Vorteil, indem der Standpunkt des Rezensenten auf diese Weise dem des naiven Theaterbesuchers am meisten angenähert ist, und für diesen muß das Werk, soll es Lebenskraft besitzen, lebendig sein.

Der Tatbestand liegt so: Monteverdi hat seine Oper „Orfeo" im Jahre 1607 aus Anlaß und zur Verherrlichung eines Hochzeitsfestes am Mantuaner Hof geschrieben; sie ist also ein Gelegenheitswerk in besonderem Maße und enthält folglich vieles, was wohl für den damaligen Hof, aber nicht mehr für unser heutiges Opernpublikum von Belang sein kann. Es ist klar, daß, wenn dieses Werk zu neuem Leben erweckt werden sollte, zunächst alles, was nur durch diese besondere Gelegenheit bedingt war, beseitigt werden mußte. Dies ist das erste. Nun hat sich aber auch der allgemeine Geschmack seit 1607 so geändert, daß selbst nach Ausmerzung dieser Teile uns immer noch manches als durchaus zeitlich bedingt, also künstlerisch tot, erschiene. Zur künstlerischen Wiedererweckung des Werks mußten also auch noch diese so erscheinenden Bestandteile ausgeschieden und zum Teil durch andere ersetzt werden. Ein dritter Umstand ist der, daß es eine genaue Partitur des musikalischen Teils dieser Oper nicht gibt, indem die Instrumente häufig nur ungefähr angegeben sind, bei den Rezitativen nur eine Baßstimme dazu aufgezeichnet ist. Hier mußte also neu instrumentiert, fehlende Stimmen hinzu komponiert werden.

Es erhellt, daß diese Aufgabe für den Bearbeiter eine heikle bedeutet, die echte Begeisterung, musikdramatische Begabung, Einfühlungsvermögen, künstlerischen Takt und große Gewissenhaftigkeit erfordert. Ich stehe nun nicht an, dies alles Carl Orff in größerem oder geringerem Maße zuzugestehen; was die Begeisterung und Gewissenhaftigkeit anlangt, so bin ich sicher, daß er dieser in hohem Maße teilhaftig ist. Orff unternahm also den Versuch, zu beseitigen, zu ergänzen, zu verändern in dem Glauben und der Absicht, hierdurch dem Inhalt dieses Werks eine der heutigen Zeit angemessene Form zu geben (inwieweit so etwas überhaupt möglich ist, soll hier unerörtert bleiben), und unterzog das Werk einer durchgreifenden Umgestaltung. Nach den Angaben in dem von Oskar Lang herausgegebenen Einführungsbuch wurden die ursprünglichen fünf Akte zu drei zusammengezogen, einige Personen umgeändert, andere überhaupt weggelassen; der ganze Text wurde neu gedichtet, und auf musikalischem Gebiet wurde neben der erforderlichen, ganz frei durchgeführten Instrumentation und Hinzufügung fehlender Stimmen die Reihenfolge der Stücke geändert, der musikalische Teil jedoch bis auf Ausmerzung einzelner Rezitativteile sonst unangetastet gelassen. Nun liegt aber bei einem derartigen Beginnen der Fall wohl selten so klar, daß man nur gewisse uns veraltet erscheinende Teile weglassen darf, um zur vollen Wirkung zu gelangen, etwa wie man zu diesem Zweck ein altes Gemälde von der im Lauf der Zeiten angesetzten Schmutzschicht befreit, sondern hier ist das Kunstwerk als Ganzes in größerem oder geringerem Maße in allen seinen Teilen enthalten, und darum wird auch fast jede größere Veränderung mehr oder weniger den Sinn des Werkes mitverändern. Es besteht also hier die mögliche Gefahr, daß in ähnlicher Weise, wie unser Körper gewisse Nahrungsstoffe, aus der Verbindung mit andern an sich wertlosen Stoffen gelöst, nicht mehr aufzunehmen vermag, das Kunstwerk bei dem Versuch, seinen Kern von scheinbar lästiger Schale zu befreien, für uns an Wirkungskraft verlöre. Sicher ist nun, daß das Werk in der Orffschen Bearbeitung an Straffheit gewonnen, aber an naiver sinnlicher Frische verloren hat. Bei dem Bestreben zur Erzielung erhabener Wirkung hat man dem Werk alle besonderen Züge genommen und sie durch solche mehr allgemeiner Art ersetzt, wodurch das Werk selbst aber einen bewußten und asketischen Anstrich bekam, und zwar nicht zu seinem Vorteil. So hat Orff beispielsweise die Hirten und Nymphen in Gefährten und Gefährtinnen des Orpheus verwandelt, Charon, der stygische Fährmann, wurde zu einem Höllenwächter allgemeiner Art, die Figur der Hoffnung dagegen, die Orpheus zur Unterwelt geleitet, weiter das Herrscherpaar der Unterwelt, Pluto und Proserpina, sowie Apollo, der ursprünglich am Schluß den Orpheus nach dem Olymp zu entführen hat, wurden kurzerhand entfernt. Die Wirkung ist nun die, daß von einer eigentlichen Handlung wenig mehr wahrnehmbar ist, indem Orpheus zu einem bedeutenden Teil fast allein auf der Bühne steht. Und hier hat Orff entschieden gegen ein musikdramatisches Grundgesetz verstoßen: die Sichtbarmachung der Handlung. Es geht einfach nicht an, den Orpheus einen großen Teil des Abends monologisierend auf die Bühne zu stellen, zudem in der Oper doch sowieso nie alle Worte verstanden werden. Die Strafe folgte dafür auch auf dem Fuße, indem sich am Schluß des Stücks ein Teil der Zuhörer überhaupt nicht klar war, ob das Stück nun eigentlich zu Ende sei. Von der Musik, soweit sie losgelöst von der Gesamtwirkung betrachtet werden kann, ist zu sagen, daß sie stets edel, fast immer interessant und oft von herrlicher Wirkung in ihrer eigenartig-hoheitsvollen, ausdrucksreichen Sprache war.

Die Aufführung zeigte, daß von allen Seiten der gute Wille da war und man sich der neuartigen Aufgabe mit Eifer angenommen hatte; doch darf nicht geleugnet werden, daß die Ausführung noch etwas Unfreies an sich hatte, so wie wenn man sich auf ungewohntem Boden bewegt. Werner v. Bülow leitete sein nicht all-

tägliches Orchester mit Umsicht, ebenso waren die Solisten, vor allem die Darstellerin des Orpheus (Emilia Poßzert), sichtlich bemüht, ihr Bestes zu geben, aber daß ihnen dieser Stil nicht der vertraute war, war nicht nur an den nicht allzu seltenen Reinheitsschwankungen zu bemerken, denen der singende Chor (a cappella) naturgemäß in noch höherem Maße ausgesetzt war. „Singender Chor" deshalb, da dieser nicht auf der Bühne stand, sondern fürs Auge durch einen rein pantomimischen vertreten wurde. Die Gründe, die zu dieser Arbeitsteilung führten, sind verständlich, und doch liegt in diesem Zerlegen einer Kollektivpersönlichkeit in einen nur sichtbaren und einen nur hörbaren Teil ein die unmittelbare Wirkung Beeinträchtigendes. Die choreographische Leitung (Dr. Lida Wolkowa) brachte manch feines Gesamtbild zustande, die Bewegungen im einzelnen waren jedoch häufig nicht allzu originell. Die Inszenierung (Richard Meyer-Walden), sowie das Bühnenbild (Heinz Guete) waren den Orffschen Intentionen gut angepaßt.

Am Schluß der Vorstellung spendete nach überwundener anfänglicher Zurückhaltung ein Teil des Publikums lebhaften Beifall, für den sich die Ausführenden und der noch jugendliche Bearbeiter mehrmals bedanken konnten. — Dr. *H. E.*

MUSIKBRIEFE

Aachen. (Konzert.) Uraufführung und Erstaufführung der Sinfonietta für großes Streichorchester Op. 7 von Paul Kletzki durch Prof. Dr. Peter Raabe war ein nachhaltiger Erfolg. In bezug auf Prägnanz der Themen, Kühnheit der Durchführung und des Aufbaues, der Ausnutzung des Streichorchesters trotz dessen beschränkter farbiger Liniatur sucht das Werk seinesgleichen. Kletzkis kühnem, frei und selbständig schaffendem Geist ist die altehrwürdige klassische Sonatenform noch lange gut genug, sich auszusprechen. Die Sinfonietta fordert stärkste Besetzung; denn durchweg ist jede Stimme vierfach geteilt. Für ein Orchester ist sie die größte Leistung rein technischer Kunst. Am stärksten scheint der Komponist bei Reger Anregung gefunden zu haben, nicht nur in der auf einsamer Höhe stehenden Thematik, sondern auch in der Art der Modulation. Die beiden Ecksätze werden eingeführt durch eine aufsteigende, im Finale absteigende Obstinato-Figur, zu der später ein melodisch geschmeidiges Motiv kontrapunktiert. Ueber Sextolenläufen in Sexten mit entsprechender dynamischer Abtönung entwickelt sich im ersten Satz ein wunderzarter, aus dem Ganzen organisch hervorwachsender Schluß. Die Durchführung des Finale beginnt originellerweise mit der Urform allen Musizierens, mit einer kadenzartigen Phantasie der Sologeige. Im allgemeinen wächst das Dynamische schnell und die Entladungen sind katastrophal. Ein einheitlich gebautes, stimmungsvolles Gebilde ist auch das Andante mit einzelnen Ruhepunkten von bestrickender Wirkung, so, wenn die siebenfach geteilten Geigen im verhauchenden Pianissimo ihre süßen Weisen singen. Des Kombinatorischen und Erfinderischen dieses Werks will schier kein Ende nehmen.

A. Schiffer.

*

Agram (Jugoslavien). Nach 14jähriger Pause nahm die Oper „Lohengrin" neueinstudiert in ihren Spielplan auf. Für künstlerische Aufführung sorgte der erste Dirigent unserer Oper, Milan Sachs, der der ganzen Vorstellung einen prachtvollen Schwung gab und der sich vorher für „Parsifal" und „Walküre" mit gleicher künstlerischer Liebe und Begeisterung einsetzte. Als ausgezeichneter Kenner Wagnerscher Kunst brachte er eine musikalisch einwandfreie Vorstellung, die das Niveau unseres Theaters bedeutend hob. Das Orchester erstrahlte in vollstem Licht und bildete zugleich einen der schönsten Teile der Aufführung. Da weiter die Solisten, sowie die Regie ihr Bestes getan hatten, so ist „Lohengrin" ein Zug- und Kassastück geworden, da es schon einige Male das Theater außer Abonnement bis zum letzten Platz füllte. *Ziga Hirschler.*

*

Barmen-Elberfeld. Hermann v. Schmeidel setzte sich in Elberfeld für die „Herbstsymphonie" von Josef Marx ein, ohne freilich der vornehm gekonnten, klangüppigen, aber langatmigen und wenig gegensätzlichen Schöpfung mehr als einen Achtungserfolg zu erwirken. Ansprechender war ein Präludium und Fuge für großes Orchester des einheimischen Hans Herwig. Dem begabten Graener-Schüler ist damit ein schönes Werk von nur fast zu düsterem Ernst gelungen. Ein anderes Mal begleitete Herwig die prächtig musizierende, temperamentvolle Geigerin Steffi Koschate zu mehreren Violinsonaten, von denen Fred. Delius mit amerikanischen Eindrücken in der Art Mac Dowells und Paul Graener mit einer frischen, knappen Suite im alten Stil (Werk 67) Neuheiten waren. In der vielseitigen musikalischen Phantasie und dem bemerkenswerten Gestaltungsvermögen des Barmers Erich Sehlbach, von dem Hans Weisbach „Variationen über ein deutsches Volkslied" für Orchester herausbrachte, spielt der Farbensinn eine bedeutende Rolle, ohne daß die Klarheit der Linien dadurch verdeckt würde. Selten gehörten Orchester- und Chorwerken Hugo Wolfs galt ein Konzert unter Fritz Mechlenburg. Von solistischen Darbietungen verdient als Besonderheit Erwähnung der heitere Klavierabend Walter Georgiis, nach Stoffwahl und Wiedergabe ein kaum zu übertreffendes Kabinettstück.

W. S.

*

Bayreuth. Auch der diesjährige Konzertwinter erwies sich als bedeutsamer Fortschritt in unserem Musikleben. Richtungbestimmend ist die Gesellschaft der Musikfreunde; der von Kapellmeister Kittel gegründete und geleitete Chor zeigte mit einer wohlgelungenen Aufführung der Schöpfung seine vorzüglichen Qualitäten. Auch im Liederkranz, dem die Pflege des Männerchorgesangs obliegt, hat Kittel tiefschürfende Arbeit geleistet, was besonders bei der würdig verlaufenen Cornelius-Feier zutage trat. Der Berliner Domchor unter Hugo Rüdel brachte Perlen des italienischen und niederländischen a cappella-Gesanges und zeichnete sich durch Reinheit der Stimmen und Stilsicherheit aus. Solistenkonzerte können nach unseren Verhältnissen nur in quantitativ bescheidenem Sinne geboten werden; sie standen dafür qualitativ um so mehr auf der Höhe. Alice Ripper als faszinierende Liszt-Spielerin und Edwin Fischer, der mit seiner ureigenen, aber unvergleichlich schönen Art Bach und Beethoven spielte, wären besonders hervorzuheben. Das Klingler-Quartett machte uns zum ersten Male mit Schönberg bekannt, Heinrich Kaspar Schmid gab mit dem Münchner Trio Proben seines echten, soliden Schaffens. Die kräftig aufwärts strebende Würzburger Bläservereinigung setzte sich für Hubers und Blumers Werke ein. Siegfried Wagner brachte mit den Dresdner Philharmonikern eigene Werke; das Orchester des Würzburger Konservatoriums kommt in nächster Zeit. Recht Beachtenswertes leistet der Orchesterverein mit seinem hauptsächlich aus Musikliebhabern bestehenden Orchester. Hier hat Ernst Schmidt schon erhebliche Erzieherarbeit vollbracht. Recht mißlich, besonders für große Choraufführungen, ist das Fehlen eines entsprechenden Konzertsaales. *Beer.*

*

Bonn. Die Uraufführung einer Orchestersuite „Frühling" von dem hiesigen Orchestergeiger Hugo Lorenz fand einen warmen Beifall. Das Werk stellt sich trotz der drei getrennten Teile: Unter blühenden Bäumen, Intermezzo, Föhn dem Inhalt und Stil nach mehr als eine symphonische Dichtung dar, die sich auf den Bahnen des modernen Impressionismus (Strauß-Schreker) bewegt und gelegentlich Brucknersche und Mahlersche Einflüsse erkennen läßt. Unter den Erstaufführungen ragte die der Deutschen Singmesse von Josef Haas durch den städtischen Gesangverein besonders hervor. Die Bedeutung des a cappella-Stils für die Kirchenmusik hat der Komponist, der sich hier von seinem Lehrer Reger unabhängig gemacht hat, tief erfaßt und für die Konzertmesse nutzbar gemacht. Als eine wirklich liturgische Komposition stellte sich eine auch musikalisch wertvolle Messe des Schweizers Ivar Müller dar, die durch den Kessenicher Kirchenchor erstmalig in Deutschland aufgeführt wurde. Dankenswert waren die Erstaufführungen des „Marienlebens" von Hindemith durch das hiesige Musikwissenschaftliche Institut (Frl. Ibald und Operndirektor Dr. Frölich) und der „Lieder einer Magd" von Hindemith durch das städtische Orchester unter F. Max Antons Leitung, während die Chinesischen Gesänge von E. Toch eine karnevalistische Wirkung ausüben mußten. Händels „Israel in Aegypten" fand eine nicht völlig ausreichende Wiedergabe durch den städtischen Gesangverein. Die Kammermusikkonzerte stehen auf hohem künstlerischem Niveau und erreichten in dem Abend des Budapester Streichquartetts ihren bisherigen Höhepunkt. Der Berliner Domchor bereitete durch die hohe Kultur der Chorstimmen und des Vortrags einen Genuß von nur jährlicher Wiederkehr. Von den hiesigen Chorvereinen erregte der Bonner Männergesangverein unter der vortrefflichen Leitung W. Weinbergs stärkstes Interesse, was auf ein Schubert-Konzert und die hiesige Erstaufführung der großen Chorsymphonie „Die Macht des Liedes" von K. Kämpf zurückzu-

führen ist. — Im Stadttheater ging wie alljährlich zu Beethovens Geburtstag der „Fidelio" in Szene, der durch Koblenzer Darsteller und besondere Gäste wie durch das Bonner Orchester unter Sauers Leitung eine würdige Wiedergabe erhielt. Ferner gelangten der „Fliegende Holländer" sowie Verdis „Aida" und „Othello" zur Aufführung. Erstmalig ging hier die „Weiße Dame" von Boieldieu in Szene, die auf unserer kleinen Bühne feine Wirkungen auslöste und durch die musikalische Ausführung nachhaltige Eindrücke hinterließ. Dr. *Gerhartz.*

*

Brünn. Die erste Hälfte unserer Spielzeit ist um und wir halten glücklich beim finanziellen Zusammenbruch unseres Theaters. Direktor Georg Höllering hat das Schicksal ereilt, er mußte in Konkurs gehen. Nun stehen wir vor der Tatsache, daß das an Gagen stark abgebaute Personal die Theater vorläufig allein weiterführt bis zu dem Zeitpunkt, wo der neue Mann die Zügel ergreifen wird. In dem abgelaufenen Halbjahre bekamen wir an Neuheiten Bittners „Musikant" und Tomaschecks „Steinernes Herz" zu hören und dann gastierten die jungen Sangeskünstler, der prächtige lyrische Tenor Grosavescu und Rosette Anday, ein blühend herrlicher Mezzosopran, beide von der Wiener Staatsoper. Im Konzertsaale begrüßten wir als Gastdirigenten der „Brünner Philharmoniker" Siegfried Wagner und Pietro Mascagni, dann den jugendlichen, hochentwickelten Pianisten Goldsand, Sigmund Feuermann, Berta Kiurina und Hans Duhan; erwähnenswert ist auch das Konzert des ganz erstklassigen tschechischen Geigenkünstlers Vascha Prihoda (Orchesterbegleitung unter Operndirektor Franz Neumann). Der „Brünner Männergesangverein" beglückte uns mit einem äußerst genußreichen Chorkonzerte, das im Zeichen Bruckners und Wolfs stehend, uns einige der genialsten Schöpfungen dieser Meister in hervorragend gelungener Ausführung bot und das den Verein unter Otto Hawrans kundig gewissenhafter Führung im merklichen Aufstieg zeigte. *Hans M. Habel.*

*

Bückeburg. Auch für das musikalische Leben unseres führerlosen Metropölchens setzte die Stadtverwaltung sich ein und beendet die Spielzeit mit einem Defizit. Laut Vertrag erschienen im Stadttheater alle 14 Tage die Herforder, meist mit Gästen. Für den Musiker brachten sie nur mit: Lortzings „Undine", Künneckes „Dorf ohne Glocken", das Italienerduo „Cavalleria Rusticana" mit „Bajazzo" sowie „Die lustige Witwe". Die Braunschweiger gastierten mit „Fidelio". Das Landesorchester ließ allein sich weder in Stadt noch in Land vernehmen. In Verbindung mit der Militärkapelle u. a. m. kamen nur zwei Beethoven-Symphoniekonzerte zustande. Im ersteren (I. Symphonie) spielte Frl. Sarata (Köln) Brahms' D dur-Violinkonzert mit prächtiger Tongebung in den höchsten Lagen. Das letztere verdient eine besondere Note durch die kurzweg klassische Leitung des ehemals hiesigen Hofkapellmeisters Prof. Sahla und des bedeutenden Kammersängers Kase-Leipzig (Baden-Baden). Außer einem Kammerkonzert der Musikschullehrkräfte (Lauboeck: Bruchs g-Violinkonzert) gab es zwei Kammermusikabende mit reicher Tafel, aber meist reizloser, zum Teil aufgewärmter Kost. Prof. Lutter (Hannover) spielte an einem Abend Mozart und Schumann. Recht gute Aufnahme fand der Victorsche Chor (Bremen) mit Haydns Schöpfung in der Stadtkirche, wobei recht schmerzlich an die schönen Oratorien-Aufführungen des aus Gesundheitsrücksichten zurückgetretenen Musikdirektors Vogelsang erinnert wurde. Der Hannoversche Konzertchor nebst Madrigalverein unter H. Stieber brachte uns die Cornelius-Feier. Konzerte einheimischer Kräfte wurden als aussichtslos (Unkosten!) vermieden oder — abgesagt. *Graf.*

*

Chemnitz. Einheimische Komponisten traten auf den Plan und erbrachten den Beweis, daß sie weiterer Beachtung wert sind. Ewald Siegerts I. (pathetische) Symphonie zeigt ihren Schöpfer als sicheren Beherrscher der großen Form und des modernen Orchesters. Durch das Werk geht eine weitgeschwungene thematische Linie, deren unruhvolles Wesen am Ende eine erlösende Klärung findet. Geistreich und doch ungezwungen ist Karl Hoyers Suite (im alten Stil für Streichorchester und zwei Flöten). Der Zauber der Romantik umweht die Violinensonate Franz Mayerhoffs und Willi Starks Prolog und Passacaglia für Orgel erfüllt die strenge Form mit neuen Klängen. In einem von Willy Steffen geleiteten Konzert erprobte das Dresdner Philharmonische Orchester seine Tonschönheit und Schlagfertigkeit an Werken von Borodin (I. Symphonie), Skrjabin (Le Poème de l'Extase) und Prokofieff, dessen ganz modernes Klavierkonzert (Werk 26) Elsa Rau (München) mit Kraft und Geläufigkeit des Spieles meisterte. *W. R.*

Dresden. Kapellmeister Karl Pembaur hat aus der Dresdner Liedertafel (Herren- und Damenchor) eine neue Vereinigung gebildet: die Dresdner Vokalkapelle. Mit dieser durch künstlerische Kräfte in den einzelnen Registern verstärkten Sängerschaft will Pembaur besonders schwierige unbegleitete Chorwerke aufführen. Die Vokalkapelle hat soeben die Feuerprobe glänzend bestanden und zwar mit der Hymne (Werk 34) und mit der Deutschen Motette (Werk 62) von Richard Strauß. Beide Werke fußen auf Dichtungen Rückerts. Die Motette, in Dresden und auswärts nur wenig bekannt, ist 20stimmig und kurz nach der „Elektra" entstanden. Die 16stimmige Hymne stammt aus der Zeit der symphonischen Dichtungen. Hier herrscht ziemliche Klarheit, die sich in reichen modulatorisch-harmonischen Farbenwirkungen auslebt. Die Motette hingegen ist ganz orchestral (im Straußschen Sinne) gehalten, unbekümmert um die Grenzen der menschlichen Stimme nach oben wie nach unten, um die Möglichkeiten der Atemtechnik und der Kraftentfaltung. Anfang und Ausklang sind horizontal angelegt, überschreiten kaum — mutatis mutandis — die Anforderungen des Grellschen Palestrinastils. Was aber dazwischen liegt, türmt die Schwierigkeiten und Verschlingungen, besonders vom Fugato ab, ins Ungeheure. Um so bewundernswerter war die Ausführung durch die Vokalkapelle, durch Mitglieder der Staatsoper (Damen Specht und Haberkorn, Meyerolbersleben, Schöffler und Dr. Herrmanns) und durch ihren meisterlichen Leiter Karl Pembaur. Der Beifall war allenthalben begeistert. Prof. *H. Pl.*

*

Gera. (Oper.) Leo Janaceks mährische Bauernoper „Jenufa" kam nunmehr mit starkem Erfolg auch im Reußischen Theater zu Gera heraus, das unter fürstlichem Schutz sich schnell zur besten Bühne Thüringens entwickelt hat. Die Aufführung erhob sich weit über den Durchschnitt, vor allem dank der überlegenen Regie Hanns Schulz-Dornburgs. Berta Hügli-Schellenberg war eine hervorragende Vertreterin der Titelrolle, Gertrud Rünger eine dramatisch große Küsterin. Unter den beiden Brüdern zeichnete sich besonders der stimmlich reich begabte Willi Thunis als Laca aus. Adolf Wach bewährte als Dirigent sicheres Empfinden für Dynamisches. Dr. *Heinrich Strobel.*

*

Halle/Saale. Der hiesige Stadt-Singchor (Leitung: Chordirektor Karl Klanert) trat mit einer Joseph-Haas-Feier hervor, welche sich nach Güte des Programms und der Ausführung zu einem musikalischen Ereignis gestaltete. Als Hauptstück hob sich „Eine deutsche Singmesse" nach Worten des Angelus Silesius für a cappella-Chor heraus. Ein Werk von hinreißender Ausdruckskraft und glänzend moderner Klangpracht, welches in bestimmten Abschnitten auch der religiösen Mystik der Worte wundervoll Rechnung trägt. Der Chor sang die Messe mit großartiger Ausdeutung des geistig-musikalischen Gehaltes und mit ausgezeichneter Tonentfaltung. Die stimmbegabte Sopranistin Gesche Storch steuerte zum Programm fein melodiöse Krippenlieder bei, und der bedeutende Hamburger Geiger Max Menge wies mit Bach (die große C dur-Fuge samt Adagio aus der V. Sonate) und Reger (Andante aus der a moll-Sonate Op. 91) auf die starken Quellen des kirchenmusikalischen Schaffens von Joseph Haas hin. *P. Kl.*

*

Königsberg. Hans Gals Oper „Die heilige Ente" ging in Anwesenheit des Komponisten mit großem Erfolge an der Königsberger Komischen Oper in Szene. Den Kern des Geschehens bildet das uralte Motiv vertauschter Seelen. Darum rankt sich eine buffoneske Handlung, ein von buddhistischen Göttern erdachtes Spiel mit den Menschen, das sich schließlich aber auch gegen die Götter kehrt. Gals Musik ist, obwohl für den Ton des Lustspiels etwas zu schwer, doch überaus wirksam in ihren illustrativen Gesten und ihrer anmutig-grotesken Melodik. Sie steht, ohne feiner eigener Züge zu entbehren, etwa auf der spätromantischen Linie der Straußschen „Frau ohne Schatten" und findet nicht nur für das Gemessene der sakralen Sphäre und für das Gaukelspiel überzeugende Töne, sondern offenbart auch in den Liebesszenen ein ausdrucksvolles, geschlossenes Melos. Die von Direktor Bechmann inszenierte Aufführung brachte die Schönheiten dieses neuen Opernwerkes aufs beste zur Geltung. Dr. *E. K.*

*

Krefeld. Seitdem Generalmusikdirektor Dr. Rudolf Siegel an der Spitze unseres Musiklebens steht (seit 1919), sind nicht nur die künstlerischen Qualitäten der Aufführungen gestiegen, sondern es hat auch die ehemalige Einseitigkeit in der Auswahl der vorgeführten Werke einer gediegenen Vielseitigkeit Platz gemacht. So brachten die Aufführungen der Konzertgesellschaft

und der städtischen Symphoniekonzerte in diesem Winter bisher: Richard Strauß' „Don Juan", „Domestica", „Macbeth", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", die Burleske für Klavier und Orchester (Solist Joseph Pembaur), die Zerbinetta-Arie (Irene Eden) — und zwar an zwei Abenden als Strauß-Feier anläßlich des sechzigsten Geburtstages des Meisters —, außerdem Tschaikowskys pathetische Symphonie, ein Violinkonzert von Glazounow (Max Rostal), Beethovens „Eroica" und Es dur-Klavierkonzert (Edwin Fischer), die erste Messe von Anton Bruckner als Erstaufführung im Rheinland, die VII. Symphonie von Bruckner, die I. Symphonie von Gustav Mahler, die Rhapsodie für Alt und Männerchor von Brahms, wobei bemerkenswerterweise der vorbildlich geschulte Krefelder Männerchor (Leitung Joh. Zey) in corpore mitwirkte, die Uraufführung eines Phantastischen Intermezzos von Dr. Karl Weigl (Wien) und die Lieder eines fahrenden Gesellen von Mahler. Weigls Intermezzo zeugt weniger von großer Tiefe der Erfindung als von origineller und humoristischer Stimmungsmalerei, sie bringt eine Art danse macabre, aber mit witzigem und gutmütig-fratzenhaftem Höllenspuk, unterbrochen von urmusikalischen Episoden der Ruhe. — Der Krefelder Bach-Chor, der sich unter der trefflichen Leitung seines Gründers Alfred Fischer allmählich zu einem großen Volkschor ausgestaltet, führte in wohlgelungener Ausarbeitung Bachs Weihnachtsoratorium, sowie die Oratorien „Susanna" und „Israel in Aegypten" von Händel auf. — Prachtvolle Leistungen boten der Madrigalchor und der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter Leitung des Studienrats Hubert Langer. Mehrere Konzerte führten alte und neue a cappella-Gesänge in feinster Ausarbeitung vor. Bemerkenswert war ein Cornelius-Abend, in dem die außerordentlich schwierigen Chöre des Meisters zur Wiedergabe gelangten. — Die städtischen Kammerkonzerte führten das Budapester Streichquartett, den Münchner Bariton Kammersänger Friedrich Brodersen, das Leipziger Gewandhaus-Quartett und das Wendling-Quartett nach Krefeld. Die Streichquartette hatten jedesmal eine Novität ihrem Programm eingefügt. — Das Krefelder Peter-Quartett gab mehrfach Proben seines gediegenen, in aufwärtssteigender Linie befindlichen Könnens. — Unter den Solistenkonzerten ragten hervor: ein Orgelabend der begabten städtischen Organistin Margarete Scheibe, einer Straube-Schülerin, unter Mitwirkung des ausgezeichneten Cellisten Emanuel Feuermann, sodann ein Richard-Strauß-Abend des erwähnten Kammersängers Friedrich Brodersen und zwei Klavierabende des einheimischen Pianisten Walter Voß. — Die Oper hat im letzten Jahr große Umwandlungen durchgemacht. Fast das ganze Personal, vom Intendanten bis zum Chor, ist neu besetzt worden. Direktor Reinhold Pester trat aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand. Sein ausgezeichneter Nachfolger, Intendant Otto Maurenbrecher, hat leider einem Ruf nach Aachen Folge geleistet, doch scheint der neue Intendant Ernst Martin nicht weniger intensiv an der Vervollkommnung der Leistungsfähigkeit unserer Bühne zu arbeiten. Der eigentliche Schöpfer unserer Oper, Operndirektor Kurt Cruciger (ein Schüler Mottls und ausgezeichneter Wagner-Dirigent) nahm unter für Krefeld beispiellosen Ovationen von seiten des Theaterpublikums seinen Abschied, so daß auch der Stab der Kapellmeister sich durchaus erneuert hat. Der neue leitende Kapellmeister Franz Rau verstand es, ein relativ günstiges Solistenensemble zu verpflichten. Weiterhin müssen als begabte und zielbewußte Köpfe in Ehren genannt werden die Kapellmeister Dr. Fritz Cecerle und Dr. Hans Paulig. Bis jetzt kamen zur Aufführung: Zauberflöte, Bohême, Oberon, Wildschütz, Iwan der Schreckliche (letztere Oper als erste deutsche Aufführung) unter der Leitung Franz Raus; Gounods Faust, sowie eine Reihe von Operetten unter der Leitung Dr. Cecerles; schließlich dirigierte Generalmusikdirektor Dr. Siegel als Gast Donizettis entzückende komische Oper „Don Pasquale", die „Walküre" und „Carmen". *Hermann Waltz.*

*

Leipzig. Im Gewandhaus hat uns der heimgekehrte Furtwängler alte Ouvertüren (Figaro, Alceste) beschert — kann man ruhig sagen; denn diese prägnanten, klaren und liebevollen Aufführungen waren wahrhaft beglückend. Zu diesen Kabinettstücken seiner Dirigierkunst gehört auch Mozarts dreisätzige D dur-Symphonie. Zur erfolgreichen Uraufführung kamen „Variationen und Gigue" Op. 72 von Georg Schumann, die ein Händelsches Klavierthema vorwiegend melodisch und klanglich abwandeln und zum Träger packender Stimmungen machen. Saubere und glückliche Partiturarbeit zeichnen das liebenswerte Werk aus. In der Oper haben Brecher und Brügmann eine in Musik und humorvoller Regie ganz prachtvolle Neueinstudierung der „Lustigen Weiber" herausgebracht, wobei die Regieleistung im Schlußbild gipfelte. Walter Soomers Falstaff hatte durch Gesang und Darstellung sein besonderes Niveau; ebenso war die Frau Fluth der Hansen-Schultheß vorbildlich. — Das Leipziger Symphonieorchester konzertierte unter Abendroth erfolgreich mit klassischen Werken und assistierte dem temperamentvollen Geiger Otto Kobin bei der verdienstvollen Aufführung von Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester". Die „Mitteldeutsche Rundfunk A.-G." hat jetzt nachdrücklich ihre Hand auf die Orchestervereinigung gelegt, was den Widerspruch der Konzertfreunde herausforderte und unerquickliche Debatten in der Tagespresse auslöste. Der Rundfunk ist in siegreichem Vormarsch, und eine gewisse Gefahr für das Konzertleben ist — zumal bei der Bequemlichkeit des Sachsen — nicht zu leugnen. — Modernste Kammermusik vermittelte Walter Herbert mit ausgezeichneten Bläsern der Berliner Staatskapelle. Den stärksten Eindruck hinterließ Stravinskys Oktett als Gipfelleistung einer humorbegabten parodistischen Kunst. Impressionistisch harmlos und klangschön gab sich Florent Schmitt in Op. 54, herausfordernder und zugleich problematischer Darius Milhaud in einer seiner kleinen Symphonien. — Die Leipziger Messe gab Anlaß zu zahlreichen festlichen Aufführungen mit bewährten Programmnummern. In Rücksicht auf die Landestrauer standen die kirchenmusikalischen Veranstaltungen im Vordergrund. Ein Ereignis war die Aufführung einer a cappella-Messe von Kurt Thomas durch die Thomaner. Dieses Opus 1 eines Neunzehnjährigen weist eine geniale Beherrschung vokaler Satzkunst auf und erweckt Hoffnung auf einen neuen Meister der Tonkunst. Der verdienstvolle Riedelverein brachte Bruckners f moll-Messe unter Max Ludwig zu überwältigender Wirkung. *A. Baresel.*

*

Nürnberg. (Oper.) Das neue Stadttheater brachte nun ebenfalls Janaceks Oper „Jenufa", die zurzeit einen Siegeszug über die deutschen Bühnen macht, mit unbestrittenem Erfolg heraus, der in erster Linie dem Kapellmeister Karl Schmidt zu danken ist, welcher mit intensivstem Bemühen um klangliche Differenziertheit und rhythmische Geschlossenheit besorgt war. Unter den Darstellern ragten Johanna Friemann-Rau (Küsterin) und Luise Löffler-Scheyer (Jenufa) hervor, beide von dramatischer Größe und im Vollbesitz ihrer schönen stimmlichen Mittel. Auch die beiden im Vordergrund stehenden Männerrollen waren vortrefflich besetzt: Adolf Jäger (Frankfurt) als Laca und Rolf Becker als Stewa. Der Spielleiter Otto Krauß hatte in bewährter Weise und mit stilsicherem Gefühl für naturgetreue Szenerie gesorgt. *Erich Rhode.*

*

Potsdam. Zu den wenigen künstlerischen Fortschritten, die der Krieg mit sich führte, gehören jene, welche das Potsdamer Musikleben in den letzten Jahren gemacht hat. Denn durch den behinderten Verkehr waren die ersten Kräfte der Reichshauptstadt gezwungen, auch einmal die nahe Residenz in das Programm ihrer Reisen einzubeziehen, wozu sie ein mangelnder großer Konzertsaal vorher wohl nicht verlockt haben mag. Zwar wohnten hier schon ehedem einige hervorragende Künstler wie etwa der Garnisonkirchenorganist und Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik, Prof. Otto Becker mit seiner Gattin, Bianka Becker und Musikdirektor Wilhelm Kempff, der Vater des jugendlichen Leiters der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart; aber es hielt immerhin schwer, ihre Qualität gegen die vorhandene Quantität andersgearteter Kunstenthusiasten und ihres Anhanges auszuspielen. Nun ist es, wie gesagt, anders geworden: Der besondere Liebling der Potsdamer ist natürlich der junge Kempff, dessen starke musikalische Sicherheit sowohl solistisch hinreißt wie auch bei den Aufführungen des von seinem Vater geleiteten Bach-Vereins. Dieser Verein brachte im vorigen Jahr die Matthäuspassion und in diesem die Missa solemnis heraus, zeigte sich aber den schweren Aufgaben in überraschender Weise gewachsen. Für Heranziehung einwandfreier Solisten bürgen jetzt nicht nur die Kirchenkonzerte von Prof. Otto Becker, der übrigens auch als Glockenist sich einen volkstümlichen Ruf erworben hat. Besonders verdient macht sich Adolf Hannsgen, der Leiter der Philharmonischen Gesellschaft, indem er begabten jüngeren Kräften Gelegenheit gibt, ihr Können in größerem Kreise zu zeigen. Der Potsdamer Männergesangverein und Potsdamer Sängerchor befindet sich in recht tüchtigen Händen, und auch der Gesangverein für klassische Musik ist bestrebt, fortschrittliche Leistungen hervorzubringen. In den „Berliner Abenden" und denen der hiesigen Volkshochschule haben sich Staat und Stadt zu fruchtbarer Arbeit zusammengeschlossen, während die Potsdamer Tageszeitung in ihren Kunstabenden ebenfalls die Bekanntschaft mit Berliner Künstlern vermittelt. Ausgezeichnete Gastspiele geben Mitglieder des Deutschen Opernhauses und der

Großen Volksoper, Berlin, im Potsdamer Schauspielhaus, teils vom „Bühnenvolksbund“, teils von der „Volksbühne“ veranstaltet. Für die Güte von Vorträgen der Staatsopernkapelle und des ehemaligen Blüthner-Orchesters mit ihren Dirigenten, von Namen wie Schillings, Leo Blech, Deman und Havemann mit ihren Leuten, bedarf es keines weiteren Kommentars. Bleibt nur noch zu hoffen, daß Potsdam seine Eigenart gegenüber Berlin weiter erfolgreich behauptet und nach und nach auch den Werken lebender Komponisten Eingang verschafft. *Erika Kickton.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Dresden. In den anläßlich der evangelischen Woche Deutschlands in Dresden stattgefundenen Orgelvespern — Lukaskirche: Höpner, St. Paulikirche: Ander-Donath — kamen folgende Tonsetzer zu Gehör: F. Fährmann, K. Fricke, P. Gerhard, P. Gläser, M. Gulbins, P. Höpner, S. Karg-Elert, H. Kötzschke, P. Krause, P. Geilsdorf, M. Reger.

*

Hamburg. Eugen Pabst brachte Walter Braunfels' „Ammenuhr“ für Knabenchor und Orchester, sowie Ottorino Respighis „Symphonia dramatica“ (zum erstenmal) zu erfolgreicher Aufführung.

*

Kassel. Im Staatstheater hatte die Erstaufführung des „Fernen Klang“ von Schreker unter Robert Laugs großen und herzlichen Erfolg. In Vorbereitung sind die Opern „Boris Godounow“ von Moussorgski und „Schwanenweiß“ von Weismann.

*

Rostock. Die Städtischen Bühnen (Leitung: Dr. Ludwig Neubeck), die seit Jahren sich der Richard Straußschen Muse besonders angenommen haben — Salome, Josephs-Legende, Ariadne auf Naxos, die Alpensymphonie, Schlagobers erlebten hier die ersten mecklenburgischen Aufführungen —, brachten nunmehr, wiederum als erste mecklenburgische Bühne, das Intermezzo von Richard Strauß in einer völlig abgerundeten Vorstellung. Die Spielleitung hatte Paul Weißleder, die musikalische C. Schmidt-Belden, die Hauptpartien waren besetzt mit Charlotte Gleißberg (Christine), Hans Heinrich Kügel (Hofkapellmeister Storch) und Ludwig Weller (Baron Lummer). Der Erfolg war ein durchschlagender.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Paul Bekker: Wagner, Das Leben im Werke. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1924.

Das unübersehbare Meer der Literatur über Richard Wagner hat bisher nur wenige Perlen ans Land geworfen. Und nur nach der rein biographischen Seite hat das Wagner-Schrifttum in Glasenapps bekanntem Werke es zu einem Abschluß gebracht. Es fehlte die einheitliche Marschroute, wie sie in der Bach-Forschung seit langem, in den Arbeiten über Beethoven in der letzten Zeit eingeschlagen wird. Wagner war vielseitig, also waren es auch seine Kritiker. Wagners Vielseitigkeit konzentrierte sich auf einen einzigen Punkt — das musikalische Drama — die Wagner-Kritik aber, die den Einzellinien nachfuhr, zersplitterte sich. Von diesem Grundfehler hält sich Paul Bekkers Wagner-Buch vollständig frei. Aus der Erwägung, die ein Wort ausspricht, das auf Wagners ganze außerkünstlerische Tätigkeit hinzielt: „Wenn Wagner philosophiert, so bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, wie wenn er dichtet, komponiert, instrumentiert oder Dekorationsskizzen zeichnet. Es ist ein Wirken für das Theater mit Mitteln, die nur soweit Sinn und Bedeutung haben, als sie diesem Theater zu dienen vermögen.“ Dementsprechend zieht Bekker die schriftstellerischen Arbeiten des Bayreuther Meisters nur so weit heran, als sie unmittelbares Licht auf das Kunstwerk werfen, alles was „erschwerende Beigabe“ an ihnen ist, bleibt unberücksichtigt. Das Kunstwerk selbst wird von dem Begriffe der *Ausdruckskunst* aus erörtert, der sich ja in der Tat als einzig faßbarer Kardinalpunkt im Schaffen Wagners ergibt, das seiner Wesenheit nach *formzerstörend* — die Opernform auflösend — wirkte. Im Sinne einer landläufigen Hermeneutik interpretiert Bekker die Wagnersche Ausdruckskunst nicht, vielmehr in einer höchst originellen Weise, für deren Fundamentierung der Autor selbst eintreten möge: „Auf der Schaubühne bewegen sich nicht Gestalten, sondern Klänge. Sie sprechen nicht, sie singen in Worten. Sie denken nicht: sie fühlen. In der musikalischen Form bewegen sich nicht Klänge, sondern Gestalten. Sie tönen nicht, sie sprechen in klingenden Beziehungen. Sie formen sich nicht: sie handeln. Diese Vertauschung der Bedeutungswirkung der Sinnesfunktionen aber, die als wahr im absoluten Sinne empfunden wird und den Glauben als sittliches Postulat aufstellt, wirkt weiter auf die Einzelkünste, die aus dieser Zauberkunst bestimmende Anregungen schöpfen, wirkt weiter auf das gesamte Geistesleben, das sie beherrschend durchdringt. So wird die magische Kunst zur Basis einer Kultur. Es ist die Kultur der romantischen Seele, die das, was außen ist, nach innen zieht, um es von innen nach außen zu projizieren.“ In diesen Ausführungen ist die Blickrichtung auf das Bekkersche Buch in seiner Totalität gegeben, auf den Grundgedanken der „Handlung aus der Musik“. Auf die Methode seiner Deutung und Erklärung hat Bekker dann in einem, in der Zeitschrift Die Musik (XVII. Jahrg., Heft 2) veröffentlichten Aufsatz „Wagner-Studien“ einen Hinweis gegeben. Er war unbedingt notwendig zum Verständnis solcher Stellen des Buches, an denen die Stilkritik, sich von ihrer Grundlage entfernend, in einer stark abstrakten Form erscheint. Als Ganzes aber ist Bekkers Wagner-Buch als die erste aus dem Mittelpunkt des Wagnerschen Kunstwerkes heraus gewonnene synthetische Arbeit anzusprechen. Es wird für lange an der Spitze der Wagner-Literatur marschieren, so lange, bis auch ihr das dem Abertschen Mozart gleiche Werk beschert wird, das sich aufbaut auf den geschichtlichen Voraussetzungen der Kunst des Meisters von Bayreuth. Dr. *Ernst Bücken.*

*

Fritz Müller-Rehrmann: Grundlagen der modernen Harmonik. 1. Harmonielehre. 2. Akkordbezifferung. 3. Analysen. München 1922. Im Selbstverlag des Verfassers.

Den ersten Band seines auf weiteren Ausbau berechneten Harmonielehrwerks bezeichnet der Verfasser als eine neue Harmonielehre in 70 Tabellen. Da er den Anspruch erhebt, wesentliche Stoffgebiete der Harmonik in völliger Neubearbeitung“ dargestellt zu haben, darf man auf die hoffentlich bald folgenden Erläuterungen zu diesem Band gespannt sein. Sie werden uns, soll des Verfassers Anspruch zu Recht bestehen, eine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Harmonielehrwerken, von denen es doch mehr gibt, als Müller-Rehrmann anzunehmen scheint, nicht schuldig bleiben dürfen. Auf jeden Fall ist der Verfasser schon jetzt als befähigter Systematiker zu bezeichnen; es ist ihm gelungen, auch in die verwickelten modernen Akkordverhältnisse Sinn und Ordnung zu bringen. Von der „Urharmonie‘ der Naturtonreihe ausgehend, gelangt er durch erweiterte Anwendung der Quintenverwandtschaft und des Terzenaufbaus zu einem „vollständigen Akkordsystem“, welches die konsonanten drei- und vierstimmigen Zusammenklänge erschöpft und sechs verschiedene Arten von Dreiklangsharmonien und zwölf Arten von Vierklangsharmonien (Septakkorde) umfaßt. Dieses System wird im zweiten Band vereinfacht und zur Grundlage einer sinnreichen, neuen Akkordbezifferung gewählt, wobei sich 9 Grundtypen aller Akkorde und 306 klanglich verschiedene Akkordverbindungen ergeben. Hierüber hinausgehend, macht aber Müller-Rehrmann den Versuch, auch die modernen Intervallzusammensetzungen seiner Bezifferung zu unterwerfen und gelangt zu beachtenswerten Einteilungsergebnissen. Der dritte Band enthält harmonische Analysen. Hierbei stellt der Verfasser ein Fortschreiten von der reinen Dreiklangverbindung (Bach) über die Dreiklang-Septakkordverbindung (Beethoven-Schubert-Wagner) zur reinen Septakkordverbindung (Strauß-Reger) fest, wobei sich die „Tonalität“ zuletzt nur noch in der Rückkehr in gewisse Ausgangstonarten, in der sequenzartigen Verwandtschaft der stark modulierenden Harmoniefolgen und überhaupt in einem Festhalten „akkordlicher“ Zusammenklänge äußert. Müller-Rehrmanns Werk dürfte dem Harmonielehrer, der nicht am Hergebrachten klebt, manche Anregung geben und sei auch der Beachtung aller derer empfohlen, die Licht in das Chaos der heutigen Harmonik gebracht wissen wollen.

Dr. *Erwin Kroll.*

*

„In Dur und Moll“, von Heinrich Grünfeld. Grethlein & Co. Leipzig und Zürich.

Der Verfasser läßt in „Dur und Moll“ (meist aber in Dur!) eine bunte Gesellschaft von Menschen aller Kreise an uns vorüberziehen: zum Teil fast anekdotenhaft anmutend, und doch eine wahrheitsgetreue Schilderung von Gestalten und Erlebnissen eines halben Jahrhunderts, liefert das Buch interessante Beiträge zur Kenntnis der intimen Seite vieler bedeutender Männer der letzten 50 Jahre. Zwischen den Zeilen die Spuren einer Künstlerpersönlichkeit glücklichster Prägung, des beneidenswerten und anerkannten Musikers von Berlin W., dem es mit Hilfe seiner glänzenden Gaben des Geistes und einer phänomenalen Fähigkeit, sich auf Menschen allerverschiedenster Artung einzustellen,

sehr rasch gelingt, in der großen Welt festen Fuß zu fassen. So vielen er auch begegnete, Frau Sorge kreuzte ihm seinen Weg und der bittere Kampf des schaffenden Künstlers um die Anerkennung und das tägliche Brot ist ihm erspart geblieben. Das Buch ist gut ausgestattet und unterhaltend zu lesen. *Th. R.*

Musikalien

Fritz Behrend: Lieder und Gesänge zum Klavier. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Gaben einer anziehenden lyrischen Veranlagung, die Melodik mit musikalischer Charakterisierungskunst zu einen versteht, daher erfreulicherweise nicht zu den Konjunkturkomponisten von heute zählt, denen es ihr Mangel an Eigenpersönlichkeit gestattet, sich jederzeit auf den dernier cri einzustellen. Dabei entwickelt das harmonische Element oft moderne Züge, und gibt ihm namentlich die Vorliebe für Nebenseptklänge ein spezifisches Gepräge. Das anmutige „Im Wiesengrund" fällt auf durch eine rhythmisch interessante Begleitfigur, das strophisch behandelte „Ueber Gräbern" (Text wie beim vorigen von E. Noeldecken) trägt einige Schumanneske Züge, und F. Hebbels „Zu Pferd! Zu Pferd!" erfährt eine effektvolle Untermalung durch stürmische Oktavengänge und heftige Akkordschläge. Desgleichen ist C. F. Meyers kurze Ballade „Der deutsche Schmied" sehr kräftig und im Motiv treffend vertont, während eine Marien-„Legende" von A. Holst bei Verwendung ganz schlichter, volkstümlicher Mittel beträchtlich zu erwärmen vermag. Der junge Autor verdiente demnach sehr wohl einige Förderung durch öffentliche Interpretation seiner Arbeiten. *Emil Petschnig.*

*

O. Respighi: Nebel (Lied für hohe Stimme). Bote & Bock, Berlin.

Von dem begabten Komponisten, der im gegenwärtigen Musikschaffen Italiens eine führende Stellung einnimmt und auch diesseits der Alpen schon sehr geschätzt ist, wird man diese Liedschöpfung gerne akzeptieren, wiewohl sie in ihrer wirksamen Gesangslinie und in der geschickten Charakterisierung des Stimmungsuntergrundes kaum positiv Neues bringt. Aber ein Vollblutmusiker läßt hier in überlegener Gestaltung so viel fein empfundene Koloristik ausströmen, daß man das fehlende persönliche Profil über der schön und klar entwickelten Melodik beinahe vergißt und in der natürlich gesteigerten Ausdruckskraft dennoch einen geborenen Lyriker wiederentdeckt.

*

Lothar Bär: Liane Caresi, drei Gesänge mit Klavierbegleitung. Gong-Verlagsanstalt, Kötzschenbroda-Dresden.

Erwin Sedding, ein mir aus der deutschen Literaturgeschichte bisher nicht bekannter Dichter, hat zum Kapitel Liebesleid und Liebesfreud' einige Verse gemacht, Lothar Bär hat Veranlassung genommen, diese unter dem Gesamttitel „Liane Caresi" zu vertonen. Der etwas melancholischen Empfindungswelt des verlassenen Dichters in Tönen Ausdruck zu geben, ist dem Komponisten nicht übel gelungen. Es braucht ja nicht gleich ein Kunstwerk voll melodischer Geschmeidigkeit zu sein, auch eine Talentprobe genügt. Als solche sind die Produktionen immerhin anzuerkennen und ihre maßvoll moderne Prägung zu loben. Hie und da stört noch eine merkliche Unbeholfenheit in der Führung der Gesangslinie, die vermuten läßt, daß der Komponist den intensiven Gefühlsgehalt noch zu einseitig vom Klavier aus gestalten will. Doch ist Inspiration fraglos vorhanden und somit die Erwartung berechtigt, daß der junge Tondichter bald als Entflammter und Entflammender auf diesem schwierigen Gebiet sich ganz frei fühlen wird.

*

Karl Jürgens: „Löns und Liebe". Heide-Verlag, Einbeck.

Der Sammelband enthält in seinen zwei Teilen vier Dutzend aus dem kleinen Rosengarten und dem goldenen Buch ausgewählte Lieder, die Karl Jürgens insgesamt vertont hat. Die Reihenfolge ist möglichst auf Grund fortschreitender technischer und musikalischer Schwierigkeiten angeordnet; der Verfasser verfolgt damit einen doppelten Zweck: Erstens möchte er dem Heimatdichter Löns ein Denkmal in Tönen errichten, zweitens glaubt er für den Solo-Gesangsunterricht ein Werk geschaffen zu haben, das „den Schüler vom einfachen Lied bis zum anspruchsvollsten Konzertgesang" ausbildet. Ob selbst bei eifrigstem Studium das zweite Ziel so ohne weiteres zu erreichen wäre, möchte ich bezweifeln; auch die letzten Vertonungen bleiben weit hinter den Anforderungen zurück, die heute an eine konzertreife Ausbildung zu stellen sind. Dagegen erfüllt der Band recht gut und liebevoll seine erste Aufgabe. Bei der sangesfrohen Jugend, die dem dichtenden Heideapostel das treueste Gedenken bewahrt, wird er rasch beliebt werden und sie auf ihren Wanderungen durch Feld und Wald begleiten. Und gerade daß Sangesweise und Begleitung nicht allzu schwierig sind, wird sein besonderer Vorzug sein und ihm überall die gewünschte Verbreitung sichern.

*

Clemens Schmalstich: Dämmerung (Lied) und Vision (für Violine und Klavier). Bote & Bock, Berlin.

Es gibt Komponisten und Kompositionen, die jenseits aller Problematik stehen und doch tagfällig sind. Gewiß ist Clemens Schmalstich kein überragendes Genie, aber er hat die liebenswerte Eigenschaft, sehr kantabile Stücke zu schreiben. Nicht nur weil Enrico Caruso sein „Ave Maria" weltberühmt gemacht hat, werden ihn viele junge Tonsetzer beneiden. Auch die „Dämmerung" (Nr. 1 der Vier Lieder Op. 78) erhebt berechtigten Anspruch, einmal von einem italienischen maestro auf ähnliche Weise geehrt zu werden. Es ist sehr dankbare Ware und durch aparte Haltung geeignet, die innere Wohltemperiertheit unserer modischen Gesellschaft bis zu Tränen zu erschüttern. Ob allerdings auch die „Vision", ein Vortragsstück für Violine und Klavier (Op. 79) im gleichen Grad gesellschafts- und konzertfähig ist, möchte ich bezweifeln. Höchstens als Zugabe könnte das Werkchen auch gelegentlich auf dem Podium erscheinen, sei aber sonst routinierten Spielern (zwischen der Mittel- und Oberstufe etwa) zur Vorführung im roten Plüschsalon wärmstens empfohlen.

*

Pietro Cimara: Es fällt der Schnee (Wiegenlied). Bote & Bock, Berlin.

Auch dieses Lied ist ein annehmbares Zwischengericht, ohne Gesuchtheit empfunden und doch mit viel harmonischem Klangduft ausgestattet. Wie bei vielen Jungitalienern hat man es natürlich mit einem etwas verwässerten Puccini zu tun. Die äußere Wirksamkeit hängt sehr von der Interpretation ab, die durch großen Wohlklang die innere Wertlosigkeit ersetzen muß. Dessen ungeachtet wird aber gerade in Deutschland dies süßliche Opern-destillat viele Verehrer und Käufer finden. *H. Sch.*

*

Harry Hodge, Klavierwerke: 1. Variationen über ein Originalthema in g moll. 2. Allegro. 3. Gavotte und Musette. 4. Walzer. 5. Präludium aus J. S. Bachs Cellosuite in Es dur. 6. Toccatina in G dur, für 2 Pianoforte bearbeitet von Louis Rée. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vor kurzem erschienen neue Werke des schottischen Komponisten Harry Hodge, welche entschieden große Beachtung und Würdigung verdienen. Die Variationen über ein Originalthema sind ganz modern empfunden, ohne jedoch in aufdringlich futuristischer Manier das Thematische zu verlassen. Erfüllt von kühner Harmonisation, fesselt der breite, lapidare Klavierstil und in machtvoller Weise, mit fast regelmäßiger Wirkung schließt das Werk. Trotz der modernen künstlerischen Weltanschauung, die wir in diesem Werke vorfinden, sehen wir doch, welch großen Einfluß G. F. Händel noch immer in England ausübt, denn das Originalthema ist entschieden im Geiste Händels geschrieben, ohne Reminiszenz zu sein. Auch einige Variationen können den Einfluß Händels nicht verleugnen, besonders in der majestätischen und pompösen Durchführungsart. Großzügig auch ist die Gavotte, deren Hauptthema gewaltig einherschreitet und an die kompakten Themen erinnert, welchen wir bei Bach und Händel so oft begegnen. Die Musette bewegt sich über einem langen Orgelpunkt, über welchem sich wieder reizende, harmonisch interessante Figurationen entwickeln. Mit einer überraschend kühnen Wendung von Des dur nach a moll schließt die Gavotte, welche eine, eigentlich bis dato noch nicht durchgeführte Verbindung des Händelschen Gavottestiles mit moderner Harmonisation darstellt. Die weiteren Werke, Allegro und Walzer, interessieren in gleicher Weise, ebenso die Tokkatina, welche Louis Rée sehr glücklich und feinsinnig für zwei Klaviere bearbeitet hat. Diese Tokkatina, in ihrer Originalgestalt für ein Klavier zu zwei Händen, wurde hier schon von mir besprochen und ist inzwischen Repertoirestück der Pianisten Paul Schramm, Mark Hambourgh, Petric Dunn u. a. geworden. Harry Hodge ging auch unter die Bach-Bearbeiter und hat mit großem Geschick Bachs Präludium aus der Cellosuite Es dur für ein Klavier zu zwei Händen bearbeitet. Ich finde, daß die Bearbeitungskunst bei Werken, welche Bach nur für ein Instrument geschrieben hat, vor einem großen Problem steht. Brahms hat bekanntlich die Chaconne von Bach in der Weise bearbeitet, daß er sie nur der linken Hand zuwies, ebenso wie Graf Geza Zichy, der sie jedoch virtuoser gestaltete. Busonis ausgezeichnete Bearbeitung dieser Chaconne wird in der ganzen Welt gespielt; wer jedoch nicht weiß, daß dieser Bearbeitung die *Violin*-Chaconne zugrunde liegt, würde glauben, daß eine gewaltige Orgelkomposition ihr Original

sei. Wer hat nun recht, der Puritaner Brahms, oder Busoni? Stellt man den Satz auf: „Die Grundlage der Bearbeitung muß immer erkennbar sein" — so hat die Bearbeitung Busonis, die ich aber sehr hoch einschätze, keine Existenzberechtigung. Erkennt man der Bearbeitungskunst die absolute Freiheit zu, Neuschöpfungen zu machen, vertritt man also den Lisztschen Standpunkt, so wird die Bearbeitung von Brahms zur uninteressanten Kopie, die sich jeder machen kann. Harry Hodge stellte sich nun auf den Lisztschen Standpunkt, indem er das Präludium in pompöser Weise, mit orgelähnlicher Wirkung bearbeitete, ohne jedoch die Grenzen der Dynamik zu überschreiten.

*

Serge Bortkiewicz: Sonate für Violine und Klavier Op. 26. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Wie alle Werke dieses Tondichters hat auch diese Sonate ihre persönliche Note. Weder grübelnd noch lechzend nach unerreichbaren Höhen, fern jeder materialistischer Richtung stehend und alle kakophonien Fabriken in weitem Bogen umgehend, hat Bortkiewicz in dieser Sonate eine große musikalische Poesie geschaffen, die durchtränkt ist von seinem eigenen Herzblut. Die Form der drei Sätze ist vollendet, die Technik der Violine und des Klaviers sehr interessant und übergroßen Schwierigkeiten aus dem Wege gehend. Ist schon der erste Satz in seiner wehmütigen g moll-Stimmung, welche aber nochmals von einem herben trotzigen Motiv unterbrochen wird, ein Kabinettstück, so gehört wohl der zweite langsame Satz zu dem Bedeutendsten, was Bortkiewicz überhaupt geschrieben hat. Ein wunderbares, langatmiges Motiv in c moll fesselt und rührt uns zu Tränen. Der letzte Satz, ein keckes Allegro vivace, wahrscheinlich durch russische Volksweisen angeregt, gibt dem Geiger und dem Pianisten Gelegenheit, sich auch als Virtuosen zu zeigen. Wir können diese herrliche Sonate allen Künstlern auf das wärmste empfehlen. *August Stradal.*

*

August Reuß: Fantasie für zwei Klaviere Werk 42. Verlag von Tischer & Jagenberg, Köln.

Der noch immer nicht seiner Bedeutung entsprechend geschätzte Münchner Tondichter hat mit dieser innig empfundenen und meisterlich geformten Fantasie eines der besten neueren deutschen Werke für zwei Klaviere geschaffen. Die nur acht Minuten dauernde, technisch nicht schwierige Komposition besteht aus einer elegischen Introduktion, einer die gleiche Stimmung, wenn auch etwas bewegter, aufnehmenden Passacaglia, einem feierlichen Marsch und einem zuversichtlich freudigen Finale, das ein Glockenmotiv verarbeitet.

*

Hans Eisler: Sonate Werk 1. — *Paul A. Pisk:* Sechs Konzertstücke Werk 7. Universaledition Wien.

Eislers Sonate gehört zu der kalten Hirn- und Nervenmusik, die man bei einer starken Persönlichkeit wie Schönberg immerhin wenigstens achten muß, die der Schreiber dieser Zeilen aber bei den Schönberg-Jüngern unausstehlich findet. In die gleiche Kategorie gehören die Stücke des Wiener Musikhistorikers Pisk; doch sind sie im Einfall stärker und in ihrer ganzen Art reifer als das erstgenannte Werk.

*

Paul Kletzki: Fantasie c moll Werk 9. Simrock, Berlin.

Der polnische Tonsetzer, von dem man neuerdings öfters hört, erweist sich in seinem Werk 9 zweifellos als begabt, wenn er auch in jugendlichem Ueberschwang den Pelion auf den Ossa zu türmen versucht. Die Fantasie ist frei, aber gut aufgebaut und wird in allen Teilen von einem rhythmisch einprägsamen, wandelbaren Motiv beherrscht.

*

Tibor Harsànyi: Vier Klavierstücke. Deiß & Crépin, Paris.

Nach musikalischem Gehalt darf man bei den Stücken dieses in Paris lebenden Ungarn nicht fragen; es ist Salonmusik im Gewande der Neutöner. Das erste (Präludium) hat indes pianistisch einigen Reiz, und das letzte (Tanz) entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie. *Wgk.*

*

Von *Max van de Sandts* Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten (Verlag Gerdes, Köln) sind zwei neue Hefte erschienen: die Sonate pathétique Op. 13 und die c moll-Sonate Op. 10 Nr. 1. Die besonderen Vorzüge dieser Ausgabe sind meines Erachtens sorgfältige Textkritik, wohldurchdachte Phrasierung (ohne daß das Notenbild überlastet wird), ein Fingersatz, der zwar manchmal auf den ersten Blick frappiert, sich aber stets als unbedingt verläßlich und äußerst logisch herausstellt, Hinweise auf motivische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sonatensätzen oder sogar zwischen einzelnen Sonaten. Somit fördert diese Ausgabe nicht nur die Klaviertechnik, sondern auch die geistige Anschauung des Spielers. Das ist ein Hauptverdienst gegenüber den meisten anderen neueren Ausgaben. *A. Schmitz.*

*

Friedrich Leipoldt, Op. 9: Gesamtschule des Kunstgesanges. II. Bd. 78 S. Verlag Dörffling & Franke, Leipzig 1924.

Der II. Band ist dem ersten gleichwertig. Er behandelt die Vokalgruppe ö—ä—e und bringt reichhaltiges Uebungsmaterial (mit „Vokalisationsliedern") über diese Vokale. In erster Linie für Vertreter der „Reinecke-Schule" bestimmt, enthält er Brauchbares auch für alle anderen von der Schulung der Kopfstimme ausgehenden Gesangslehrer. *C. Brunck.*

*

Als *Sonderdruck* aus der 8. Auflage des II. Bandes der *Prakt. Violinschule* von *F. Küchler* geben Hug & Co. das Einzelheft heraus *„Der Fingersatz auf der Violine"*. Es stecken eine Menge wertvoller Hinweise und praktischer Ratschläge darin (neben entsprechendem Uebungsmaterial), engherzige Auffassung ist vermieden und im Ganzen macht sich ein fortschrittlicher Geist deutlich bemerkbar. Preis des Heftes 2 GM.

*

Ebenfalls bei Hug & Co. erschienen *Paul Esseks* 20 *Etüden* im Schwierigkeitsgrade zwischen Rovelli und Gaviniés (Preis 3 GM.). Sie stellen, wie das nicht anders zu erwarten, das Technische in den Vordergrund, ohne jedoch das Musikalische außer acht zu lassen. Vorbilder zu einigen dieser Studien könnten auch bei Kreutzer, Mazas oder auch Bériot gefunden werden, doch weiß der Verfasser die gefürchtete Trockenheit traditionellen Etüdenstils durch geschmackvolle Satzweise zu vermeiden. Das richtige Studium dieser zwanzig Uebungsstücke wird sicher den Geiger in seiner Entwicklung fördern.

*

Eine *Suite für Violine allein* nach *Capricen* von *Locatelli* hat *Florizel von Reuter* frei bearbeitet (Eulenburg-Verlag). Benützt sind sechs Originalstücke, von denen der „Irrgang" das bekannteste sein dürfte. Von der Wirkung konnte sich überzeugen, wer diese technisch und musikalisch jetzt von kundiger Hand aufgeputzten Stücke von Reuter selbst spielen hörte. Eine Notwendigkeit, Locatelli in dieser Weise zurechtzumachen, vermögen wir allerdings nicht einzusehen, betrachten vielmehr das Verfahren als Ausfluß einer künstlerischen Laune. In der Einleitung zu der Suite hätte bei Erwähnung früherer Bearbeiter der Capricen der Herausgeber der „Hohen Schule", Ferd. David, nicht vergessen werden dürfen.

*

In neuer Ausgabe ist bei Bote & Bock die *Violoncell-Schule* von *Bernhard Romberg* erschienen. Wenn die Uebungsstückchen sich schon etwas veraltet ausnehmen, so ändert das nichts an ihrem instruktiven Wert. Eine wesentliche Aenderung ist mit der letztmals 1887 im genannten Verlage erschienenen Schule nicht vor sich gegangen, die Durchsicht hat *Heinrich Grünfeld* besorgt.

*

Handschriften unbekannter *niederländischer Tonsetzer* aus dem 18. Jahrhundert. In freier Bearbeitung erstmalig *herausgegeben* von *Will. de Boer.* (Gebr. Hug. Preis des einzelnen Stückes 1, 50 bezw 2 M.) Eine derartige Arbeit wird, von verschiedenen Künstlern vorgenommen, immer wieder anders ausfallen Da ein Vergleich mit den Originalen nicht möglich ist, hat man im Urteil vorsichtig zu sein Nr 4 (Largo-Allegro) trägt am deutlichsten die Merkmale seiner Abstammung an sich, das Scherzo (Nr 2) kann man nur als schwach in der Erfindung bezeichnen, mehr Geschmack wird man Nr 1 und 3 abgewinnen, doch ist auch bei ihnen der melodische Gehalt ziemlich dürftig Die Stücke sind alle von mittlerer Schwierigkeit. *A. E.*

*

Egon Kornauth, Op. 18: Klavierquartett c moll. Op. 26: Streichquartett g moll. Beide bei Doblinger, Wien.

Auch diese Kompositionen rechtfertigen den Ruf, der K. als einer der bedeutendsten Vertreter der jungen Oesterreicher Generation vorausgeht. Wer Kraft und Ursprünglichkeit der Erfindung, mit einem Wort: starke Gegenwartsmusik sucht, findet sie hier. Dem Verlag Doblinger ist es hoch anzurechnen, daß er sich all der jungen Komponisten annimmt.

*

Hans Bullerian, Op. 18: Sonate für Cello und Klavier. Op. 27: Trio für Violine, Cello und Klavier. Op. 29: Sonate für Violine und Klavier. Op. 38: Sextett für 5 Bläser u. Klavier. Sämtl. bei Simrock.

Der Komponist scheint seine innere Entwicklung hinter sich zu haben; denn aus all den vorliegenden Werken spricht der gleiche Zug eines gereiften, sympathischen Gefestigtseins. Durchweg

auffallend ist eine sehr liebevolle und dankbare Behandlung des Klaviers, ohne daß darüber die Soloinstrumente vernachlässigt würden. Allerdings geht B. insofern keine eigenen Wege, als sich seine ganze Musik auf neuromantisch-harmonischen Bahnen bewegt, für die große Vorbilder gegeben sind.

*

Otto Siegl, Op. 29: Burleskes Streichquartett in einem Satz. Doblinger, Wien.

Hier ist Kraft, die sich herb und eckig gebärdet, die aber voll zu überzeugen vermag, daß ein Berufener am Werk ist. Namentlich Liebhabervereinigungen, die sich mit dem modernen Streichquartett befassen wollen, der guten Ausführbarkeit wegen dringend zu empfehlen.

*

Hugo Kauder: II. Streichquartett. Doblinger, Wien.

Auch dieser junge Oesterreicher geht eigene Wege; denn er bringt es fertig, mit einfachen Einzelstimmen Neues und Ueberzeugendes zu sagen. Wie Otto Siegls burleskes Quartett kann das vorliegende namentlich auch Liebhabervereinigungen empfohlen werden, die sich oft bitter darüber beklagen, Neues der technischen Schwierigkeiten wegen nicht selbst spielen zu können.

*

Otto Besch: Mitsommerlied, Musik für 4 Streichinstrumente in einem Satz. F. E. C. Leuckart.

Ich kann dem Werk, das offenbar als musikgewordenes Gedicht gemeint ist, keine starke Seite abgewinnen. Zugegeben, das Motto vom müden und bekränzten Sommer erfordert eine besondere innere Einstellung — aber *mußte* daraufhin das Werk geschrieben werden?!

*

Paul Kletzki, Op. 1: Streichquartett a moll. Simrock.

Vorläufig ohne ausgeprägte Eigenart, stellt dieses Erstlingswerk dennoch einen glücklichen Wurf dar. Beweis: reiner Quartettsatz von famosem Klang (insbesondere die tiefe Bratsche ausgenützt), gute Proportionalität der Form.

*

Emil Bohnke, Op. 1: Streichquartett in c moll. Simrock.

Kräftiges, gesundes Werk, von lebhafter Rhythmik, ohne an Verzerrung zu leiden. Vielleicht steht das Wollen vorläufig noch über dem tatsächlich Erreichten (s. II. Satz), doch sind dem Op. 1 die besten Aussichten zuzusprechen. *R. G.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Eine größere Konzertreise führt das Orchester der Wiener Staatsoper (Wiener Philharmoniker) Ende Juni und Anfang Juli durch Deutschland. In Breslau, Berlin, Hamburg, Lübeck, Hannover, Magdeburg und Mannheim wird Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* die Konzerte leiten, in Köln, Darmstadt, Baden-Baden, Stuttgart, München und Nürnberg übernimmt Generalmusikdirektor *Bruno Walter* die Leitung der Konzerte.

— In Salzburg wurde das renovierte Geburtshaus Mozarts durch ein Festkonzert des Mozarteums eröffnet mit *Bernhard Paumgartner*, an dem bisher noch nicht veröffentlichte und aufgeführte Musikstücke Mozarts zum Vortrag kamen.

— Prof. Dr. *Fritz Stein*, der um das Kieler Musikleben hochverdiente Dirigent und Leiter des diesjährigen Tonkünstlerfestes, wurde vom Magistrat der Stadt Kiel z. städt. Musikdirektor ernannt.

— *Ottorino Respighi* hat soeben ein symphonisches Werk über Themen seiner Oper „Belfagor“ vollendet und die Uraufführung Heinz Unger übertragen, der das Werk im nächsten Winter im Rahmen der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin zur Aufführung bringen wird.

— Werke des verstorbenen Tonmeisters *Felix Dräseke* erlebten in verschiedenen mitteldeutschen Städten überaus erfolgreiche Aufführungen, so die Tragica, die Serenade, verschiedene Chorwerke, Lieder usw.

— Die in Berlin mit großem Erfolg zur Uraufführung gelangte, in Aachen gleichfalls mit stürmischem Beifall aufgenommene Sinfonietta für großes Streichorchester Op. 7 des jungen Tonsetzers *Paul Kletzki* sieht einer Wiedergabe am 15. Mai durch das Städt. Orchester in Düsseldorf entgegen. Das Werk ist u. a. von Meiningen, Braunschweig, Graz und Görlitz zur Aufführung angenommen worden.

— *Wilhelm Middelschulte*, der seit einer Reihe von Jahren in Chikago als Orgelmeister wirkt, wird vom 1. Mai ab einen sechswöchigen Opernkursus an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin abhalten.

— Dr. *Felix Maria Gatz*, bisher künstlerischer Leiter der Berliner Bruckner-Vereinigung, wurde als Professor an die Hochschule für Musik in Wien berufen.

— *Heinz Jäger*, ein Schüler des bekannten Cellisten Prof. Alfred Saal, erhielt nach erfolgreichem Probespiel am Badischen Konservatorium für Musik in Karlsruhe die Lehrstelle für Cellospiel.

— „Cesarios Wiedergeburt“ ist der Titel eines musikalischen Lustspiels in 3 Akten von *Hans Tessmer* (nach einer venetianischen Novelle von Karl Gjellerup), an dessen Vertonung der in Dresden lebende Komponist *Theodor Blumer* arbeitet.

— Gogols „Revisor“ wird als komische Oper von *Berthold Goldschmidt* vertont.

— Die Konstanzer Künstler *Bienert-Boserup* (Sopran), *K. Bienert* (Klavier) gaben neulich in Zürich ein erfolgreiches Konzert.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In *Bonn* kam ein Streichquartett in cis moll (Op. 38) des Bonner Universitätslektors *Adolf Bauer* zur Uraufführung.

TODESNACHRICHTEN

— In seiner Vaterstadt, in München, verstarb im Alter von 75 Jahren das Ehrenmitglied der Münchner Staatsoper, Prof. *Anton Ritter v. Fuchs*. v. Fuchs hat der Münchner Staatsoper über 50 Jahre lang angehört. Zuerst als Bariton und beinahe 30 Jahre als Oberregisseur der Oper. 1884—1899 leitete er die Inszenierung der Wagner-Festspiele in Bayreuth. Mit Fuchs sinkt ein bedeutendes Stück Geschichte des Münchner Nationaltheaters und des Hauses Wahnfried ins Grab.

GEDENKTAGE

— *Bernhard Unkenstein*, der weitgeachtete Solobratschist des Staats- und Gewandhausorchesters in Leipzig, trat nach 42jähriger Tätigkeit in den Ruhestand.

UNTERRICHTSWESEN

— Die Stadt *Freiburg i. Br.* beabsichtigt zum Spätjahr ein Konservatorium für Musik einzurichten. Die als eine ausgesprochene Fachschule im Sinne der Reformbestrebungen von Prof. Leo Kestenberg gedachte Anstalt wird in städtischer Regie geführt werden und in enger Verbindung mit dem musikwissenschaftlichen Seminar und dem Collegium musicum der Universität stehen. Eine strenge Trennung des Konservatoriums vom Stadttheater erscheint so lange wünschenswert und notwendig, bis die Reorganisation des Theaters vollendet ist. An prominenten Lehrkräften werden dem Institut angehören: Julius Weismann (Klavier, Komposition), Dr. Hermann Erpf (Theorie) und Otfried Nies (Violine). Für die Direktion wird als aussichtsreicher Anwärter Prof. Schuegraf vom Salzburger Mozarteum genannt.

— In *Thüringen* plant man die Gründung von fünf staatlichen Singschulen zur Ergänzung der musikalischen Ausbildung an den Volksschulen.

— Das städtische Konservatorium in *Dortmund* hat eine Jugendsingschule eingerichtet.

— In *New York* beschlossen eine Anzahl Finanzleute die Gründung eines National Conservatory für den Staat New York. In der Anstalt soll vorwiegend die Gesangsausbildung Pflege finden und die hervorragendsten europäischen Gesangslehrer sollen hierzu berufen werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— In *Berlin* wird die Stadt den Betrieb des in Konkurs geratenen Deutschen Opernhauses übernehmen.

— In *Mödling* bei Wien ist der Bau eines Beethoven-Festspielhauses geplant.

— In *London* gibt es, nach einem Bericht des „Musical Courier“, zurzeit 10 734 Musiklehrer, über 2000 berufsmäßige Geiger (Solisten) und 1900 Berufssänger, darunter 1038 Soprane.

— In Altona hat sich unter Leitung des Komponisten *Walter Abendroth* ein Collegium musicum gebildet. Es handelt sich um eine Orchestervereinigung der besten verfügbaren Dilettanten, die sich die stilgerechte Pflege wertvoller Musik zur Aufgabe gemacht hat.

— Die Oper „Das Mahl der Spötter“, Musik von *Umberto Giordano*, Text von S. Benelli, die mit großem Erfolge an der Mailänder Scala zur Erstaufführung gebracht wurde, erscheint demnächst in deutscher Sprache, Bearbeitung von Dr. Lert im Verlage Bote & Bock.

— Im Musikverlag *Ernst Bisping* werden demnächst zwei Werke: „Die Kunst der Improvisation“ von Gerh. F. Wehle und „Das Okkulte in der Musik“ von Fr. Siege erscheinen.

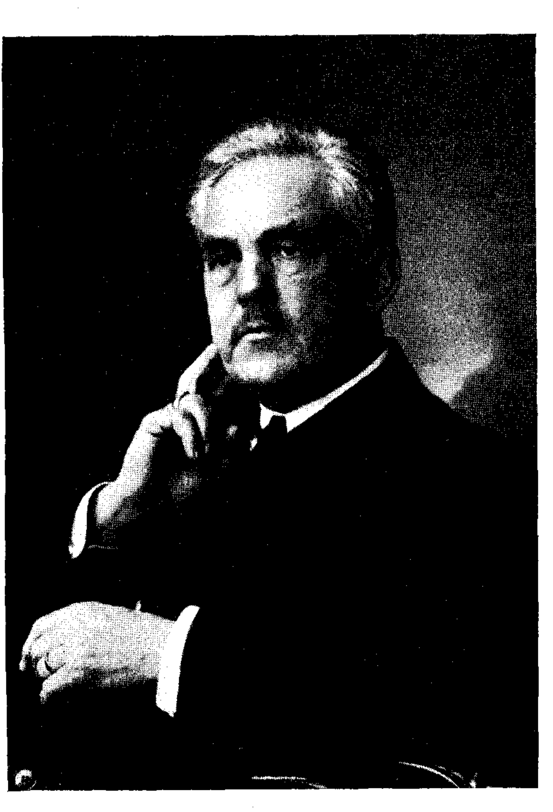
Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

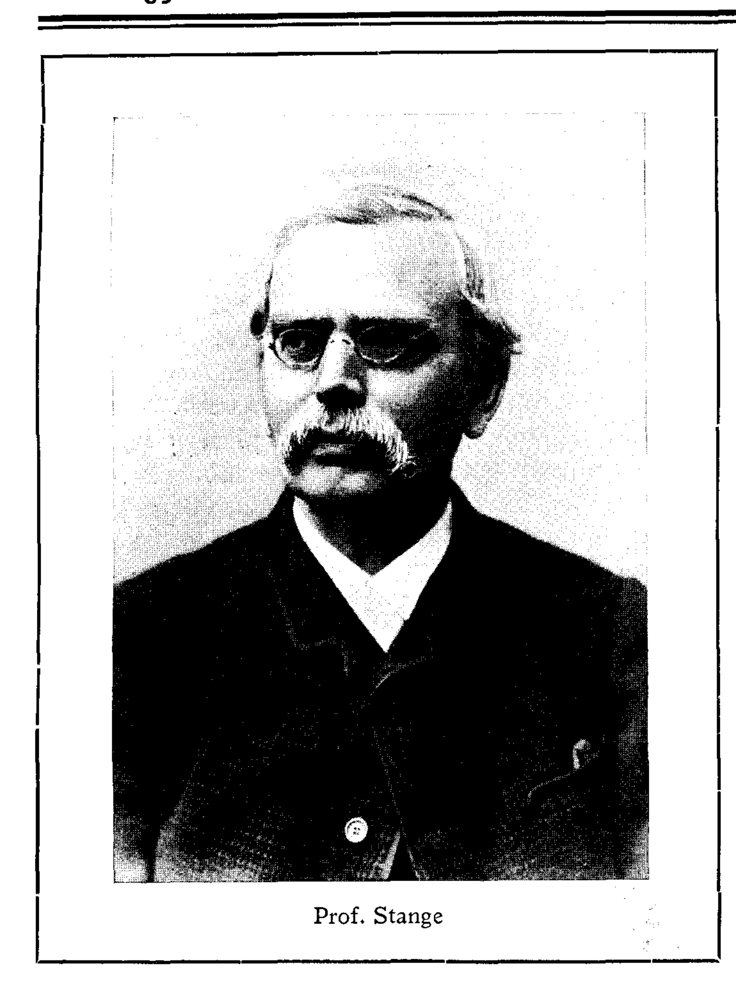
46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 17

Kiel als Musikstadt / Von Prof. Hans Bessell

Man sagt, wo ein Dutzend Deutsche zusammen sind, da gründen sie einen Gesangverein, und ist die Stätte nicht gerade eine Kolonie im Urwald, sondern eine mit allen Stadtrechten begabte Ansiedelung, schön gelegen zwischen Buchenwäldern und Seen an einer tief in das Land einschneidenden Förde — Fjord sagt man weiter im Norden in Skandinavien — mit Handel und Schiffahrt, mit gelehrten und ungelehrten Schulen, mit geistlichen und weltlichen Behörden und einem Oberbürgermeister an der Spitze, so bleibt es sicher nicht bei *einem* Verein. Da gibt es Liedertafeln und Liederkränze, die sich und ihrer Sippe zur Freude singen: Trinklieder, Wanderlieder, Liebeslieder. Da gibt es Kirchenchöre und Arbeitervereine und eine Harmonie der Optimaten, die sich in erster Linie berufen fühlt, Kultur zu erwecken und zu verbreiten und nach dem deutschen Lebensgrundsatze des lateinischen „res severa est verum gaudium" ernste Kunst und wahre Lebensfreude miteinander zu vereinigen. Das ist die Zeit der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde, der Oratorienvereine und Theatergemeinden. So auch in Kiel. Unzählige Gesangvereine gibt es in der Provinz. Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß, und so taten sie sich denn zusammen, und die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste waren ihrer Zeit weit über unsere Stadt hinaus berühmt. Berühmte Dirigenten, wie Joachim, Wüllner, Stavenhagen, Steinbach leiteten sie und brachten glänzende Aufführungen der großen Werke unserer deutschen Meister zustande. Schwer war es, das dazu nötige Orchester zu schaffen, und auch hier in der Kunst wie überall sonst mußte die beste Organisation, die Deutschland je gehabt hat, die Heeresverwaltung, helfend einspringen. Denn die deutschen Militärkapellen übertrafen die Stadtpfeifereien um ein Bedeutendes an künstlerischer und technischer Energie und wurden überall gern zu kulturellem Dienst herangezogen. Kiel ist bekanntlich nicht nur eine schöne, sondern auch eine geistig hochstehende Stadt. Mediziner und Theologen, Juristen und Philosophen schaffen wie Goethes Erdgeist am sausenden Webstuhl der Zeit. Aber die wissenschaftliche Unrast bedarf als Gegengewicht der sammelnden, beglückenden Kunst. Es sollte deshalb ein gutes Orchester geschaffen werden, und dazu war ein Mann nötig, der neben weitreichenden ideellen Interessen über eine hochgespannte Energie und ausdauernde Arbeitskraft verfügte, um alle Widerstände zu überwinden. Geheimrat Prof. Dr. *Niemeyer*, der damalige Vorsitzende des Vereins der Kieler Musikfreunde, war der Schöpfer eines solchen Orchesters. Zu gleicher Zeit machten die städtischen Behörden der Theatermisère in der Schuhmacherstraße ein Ende durch den nach Seelings Entwurf im Charakter niederländischer Spätrenaissance errichteten Neubau auf dem pfahlreichen Grunde am Neumarkt. Das war im Jahre 1907, und damit waren der Stadt Kiel alle Wege geöffnet zu einem sich jetzt schnell entwickelnden Musikleben. Prof. *Stange*, der Dirigent des schon 1873 gebildeten Kieler Gesangvereins, der Gründer des Vereins der Musikfreunde (1898), der Organisator der schon genannten Schleswig-Holsteinschen Musikfeste, war die maßgebende künstlerische Persönlichkeit; Dr. *Schreiber* der erste Theaterkapellmeister und Leiter der Konzerte. Das Theater ging 1909 in städtische Regie über, Hofrat *Otto* wurde Intendant, Dr. *Schreiber* und *Rudolf Krasselt* Theaterkapellmeister. Aber schon nach drei Jahren finden wir wieder einen Privatunternehmer, den Schauspieler *Karl Alving*, der Kunst und Geschäft gut miteinander zu verbinden wußte. Der hat zweifellos auch seine Verdienste gehabt; arrangierte Opernzyklen, „Ring"-Aufführungen, Festspiele und arbeitete viel mit auswärtigen Gästen. 1919



Geheimrat Niemeyer



Prof. Stange

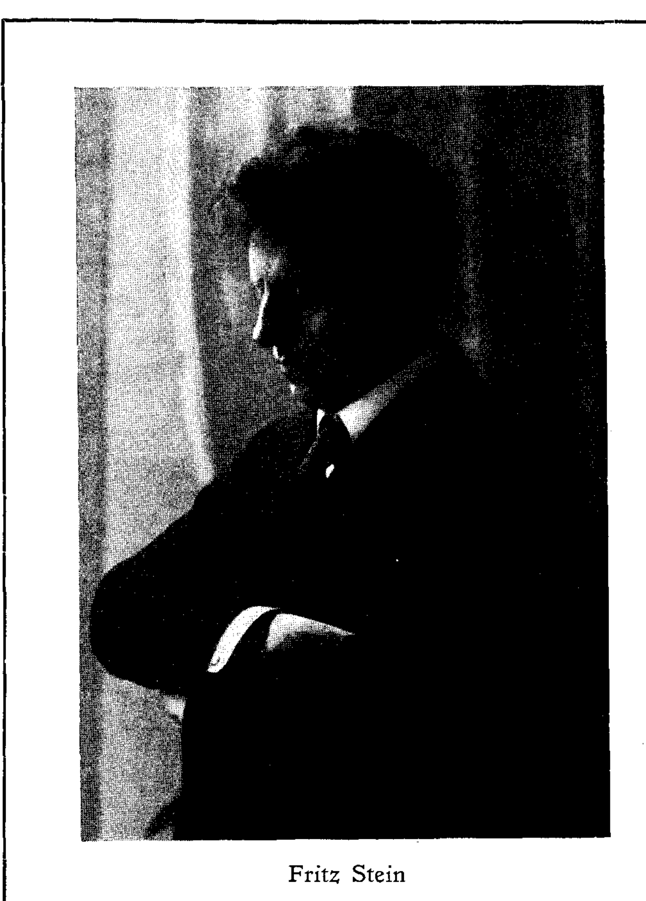
gab er das Geschäft auf und errichtete ein Operettentheater am Sophienblatt. Zurzeit hat er auch hiervon genug und die Stadt, die mittlerweile das Theater wieder übernommen hat — 1919 mit Dr. *Alberty* als Intendant — hat auch das Recht der Operettenaufführungen wieder erworben und glaubt damit ein gutes Geschäft gemacht zu haben, das der hohen Kunst zugute kommen soll. Inzwischen war der uns leider allzu früh im Weltkriege entrissene Dr. *Kunsemüller* Leiter der Konzerte geworden.

In der Kriegszeit ruhte die Tätigkeit des Vereins der Musikfreunde fast völlig. *Ludwig Neubeck*, den Alving als Theaterkapellmeister engagiert hatte, der aber bald wieder zurücktrat, suchte, soweit er konnte, das Musikleben der Stadt zu erhalten. Seine Berufung als Intendant nach Rostock machte aber allen weiteren Plänen ein Ende.

Trostlos und unheimlich wurde es in Kiel im November des verhängnisvollen Jahres 1918. Ob mit Recht oder Unrecht, gilt unsere Stadt als der Herd und Ausgangspunkt der deutschen Revolution, und es gibt Leute, die ganz genau Ort und Stunde angeben können, wo und wann der erste meuternde Matrose seinen Offizier mit vorgehaltener Pistole höflich aufforderte, seiner Wege zu gehen. Im Gewerkschaftshause, in dessen großem Saale Volks- und Gesellschaftskonzerte, Kammermusiken und Solistenvorträge fast allabendlich die musikliebenden Kieler erfreuten, wurden die ersten Pläne erdacht, die das kaiserliche Deutschland in Trümmer schlugen. Aber während tagsüber revolutionäre Draufgänger im Dunkeln wühlten, stellte sich abends im hellen Lampenlicht Prof. Dr. *Fritz Stein* zum ersten Male uns vor und erregte mit den Leistungen seines Deutschen Kriegsmännerchores „Laon" helle Bewunderung. Die famosen a cappella-Chöre bewiesen die Meisterschaft des Dirigenten als Chorlehrer und Leiter. Bald hörte man, daß er als Organist der Nikolaikirche gewählt, daß er zum akademischen Musikdirektor vorgeschlagen sei und daß ihn der neue Theaterdirektor Dr. Alberty zum Kapellmeister und der Verein der Musikfreunde zum Leiter seiner Konzerte ausersehen habe. Und wenn Kiel in diesem Jahre die Ehre hat, den Allgemeinen Deutschen Musikverein zu seinem 56. Tonkünstlerfest in seinen Mauern zu begrüßen, so ist das in erster Linie der unermüdlichen künstlerischen und organisatorischen Arbeit zu verdanken, die Stein in den 6 Jahren seiner hiesigen Tätigkeit geleistet hat. Er hat den Verein der Musikfreunde auf eine breite volkstümliche Grundlage gestellt, er hat die sichere Stellung der Orchestermitglieder gefördert, er hat den Oratorienverein ins Leben gerufen, der Nikolaikirche eine neue, allen modernen Anforderungen genügende Orgel verschafft und hat das Collegium musicum zur Pflege der älteren deutschen und italienischen Instrumentalmusik aus akademischen Dilettantenkreisen gebildet. Und wenn heute ein Kieler Musikliebhaber eine Ahnung hat von Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi, von Stamitz und den Werken der Bach-Söhne, so hat er das den Programmen des Collegium musicum und dem akademischen Musikdirektor zu verdanken. Nun glaubt der freundliche Leser vielleicht einen richtigen gelehrten Professor vor sich zu sehen, der vom Katheder doziert, was gewesen ist und wie es nun werden müßte. Welch ein Irrtum! Mit seinem Prestissimo-Temperament baut er auf von Probe zu Probe, modelt und feilt und beweist die Logik seiner Arbeit durch die Tat der Aufführung. So gelang Beethovens Missa solemnis, Regers 100. Psalm und das Marienoratorium Keußlers; und so wird auch Courvoisiers „Auferstehung" und des jungen Kurt Thomas a cappella-Messe gelingen, trotz der uns wesensfremden Ganztonleiter und dem taktfreien Rhythmus. Stein liebte den Theaterintendanten Dr. Alberty nicht sehr, und umgekehrt war es ganz dasselbe. Und doch war auch Alberty ein Mann von derselben unbezähmbaren Tatkraft, der vor keinem Hindernis zurückschreckte, der für seine Kunst alles, für sich nichts begehrte. Nie ist am Theater intensiver gearbeitet worden als in den drei Jahren seiner Leitung. In der Oper war ihm die Hauptsache die dramatische Szenerie, das bewegliche Bühnenbild. Nachtproben waren keine Seltenheit, und ging es gar zu bunt zu und wütete er allzu sehr in seinem Arbeitsparoxysmus, dann kam die Reaktion und resigniert parodierend

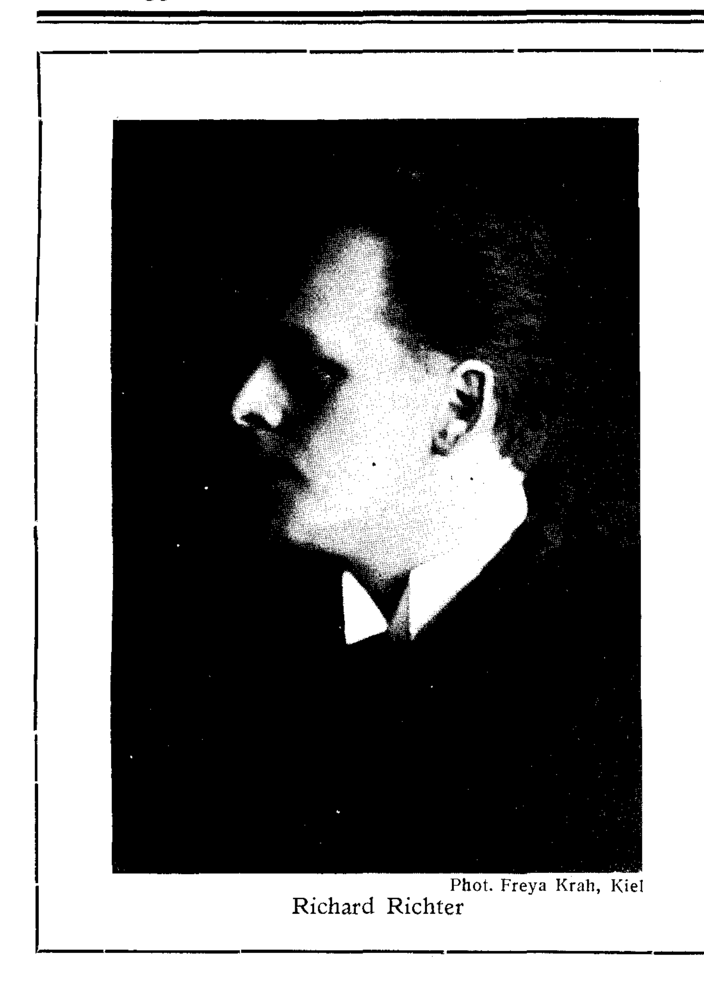
schrieb er: „Probe mußte wegen Unzurechnungsfähigkeit des Intendanten abgebrochen werden". Alberty ist tot: in serviendo consumitur. Daß in der Oper die Musik die Hauptsache sei und ganz besondere Rücksicht verdiene gegen das laute Treiben der Bühne, wollte er nie glauben. Und doch hat er das große Talent *Richard Richters* entdeckt, geschätzt und gefördert, bis es sich frei entfalten konnte in der musikalischen Leitung unserer Oper. Auch der feinsinnigen Musikalität Fritz Steins ließ er Gerechtigkeit widerfahren. Der leitete als Eröffnungsvorstellung unter der Direktion Albertys Beethovens Fidelio. Da war freilich die Musik die Hauptsache; da wurde musiziert im Geiste Beethovens. Ich habe den Kanon niemals wieder so schön, so rein und so stimmungsvoll gehört. An die musikalisch bis ins kleinste ausgearbeiteten Aufführungen des Fidelio schloß sich ein Zyklus sämtlicher Symphonien, und eine sechsmal wiederholte Wiedergabe der Missa solemnis reichte nicht aus, um die hochgehenden Wogen der Begeisterung zu glätten.

Aber schon in dem nächsten Jahre wurden wir systematisch mit Regers Instrumental- und Vokalwerken bekannt gemacht: die Hiller- und die Mozartvariationen, die Böcklin- und die romantische Suite, die Serenade und das Klavierkonzert (Edwin Fischer); der 100. Psalm, das kleine Requiem mit dem Hebbelschen Text und die Nonnen; und nur Zeitmangel verhinderte den Oratorienverein, auch noch den Gesang der Verklärten zu studieren. Da tauchte am musikalischen Himmel als interessanter Wandelstern Gerhard von Keußler auf. Prof. Stein hatte während des Interregnums in Hamburg die Singakademie geleitet und des Meisters „Jesus von Nazareth" aufgeführt. Der Hamburger Aufführung folgte die Kieler und bald darauf stürzte sich der Oratorienverein mit Feuereifer auf das Studium „der Mutter". Hierbei bröckelten allerdings viele ab, aber ein musikalisch versierter Teil hielt doch aus und brachte, wenn auch keinen Massenerfolg, so doch eine sehr anständige Aufführung zustande, bei der die allen Konzessionen an ein bequemes Publikum abgewandte Musikphilosophie, die abstrakten Durchführungen und die ekstatisch aufblühende Melodik des Komponisten willig anerkannt wurden. Die Aufführung von Kaminskys 69. Psalm war das Ziel dieses Winters, die nun durch das vorgeschriebene Programm des Tonkünstlerfestes aufgeschoben, aber nicht aufgehoben ist. Steins ganze Liebe gehört dem von ihm geschaffenen Oratorienverein; interessanter aber ist ihm gewiß das Zusammenarbeiten mit dem städtischen Orchester, das freilich den größten Teil seiner Tätigkeit dem Theater widmen muß. Für den regelmäßigen Operndienst aber blieb ihm, dem Vielbeschäftigten, nicht mehr die nötige Zeit; lieber studierte er mit dem Orchester die bedeutendsten Werke Regers, die neun Symphonien Bruckners, Mahlers Zweite und Dritte, Hindemith, Strawinsky, ja selbst Schönbergs Orchesterstücke. Und wenn auch das Publikum unmutig die vielen Köpfe schüttelte, es blieb doch auf dem laufenden, es verglich und verurteilte und kehrte mit um so größerer bewußter Liebe zurück zu Beethoven, Schubert und Brahms.



Fritz Stein

Unsere Kammermusikvereinigungen, die Streicher unter *Ernst Träger* und *John de Jager*, die Bläser unter *Richard Lauschmann* und *Ernst Beetz'* Führung kommen dieser Psyche entgegen, und nie ist die Stimmung andächtiger und der Beifall herzlicher, als wenn am Sonntag Morgen in der schönen Aula der Universität ein Rasumowsky-Quartett des göttlichen Ludwig oder das Forellenquintett des himmlischen Franz gespielt wird. Einfachere Gemüter erfreuen sich am Volksliede, und für diese ist *Heinrich Johannsen* der richtige Meister. Es ist erstaunlich, mit welch intensiver Arbeit und tiefschürfender Seelenkunde dieser Mann mit seinem Lehrergesangverein die Volksmusik meistert. Etwas abseits, aber doch begeistert von ernstem Kunstwillen, steht der Chorverein, ein Produkt sozialer Schichtungen, die die Mode streng geteilt. Richard Richter ist der Leiter dieses streng disziplinierten Chores, der über ein ausgezeichnetes Stimmaterial verfügt. Die Wiedergabe von Berlioz' „Fausts Verdammnis" war seinerzeit die beste Leistung des Konzertwinters. Die Aufführungen von Verdis „Requiem" und Bruckners „f moll-Messe" sind



Phot. Freya Krah, Kiel
Richard Richter

weitere Beweise für die wachsende Leistungsfähigkeit der Vereinigung.

Und nun zum Schluß ein Wörtlein über unsere Oper. Hören wir, was *Georg Hartmann*, der langjährige Leiter der Deutschen Oper in Charlottenburg und jetzige Intendant unseres Theaters, sagt: „Die Grundpfeiler einer guten Oper sind musikalische: Chor und Orchester. Frische Stimmen, natürliche Gesangsweise und diskrete Orchesterbegleitung sind notwendig. Im Orchester ist das Streichquintett die Seele des Klanges. Schöner Ton und gesanglicher Ausdruck sind die ersten Erfordernisse. Sie schließen alle Technik ein." Beweis: Mozarts Opern. Nutzanwendung: Figaros Hochzeit. Hartmann waltet auf der Bühne, aber er begnügt sich nicht damit. Er hat den Dialog durchkomponiert, folgt dabei Mozarts Spuren und vermeidet den durch das gesprochene Wort bedingten Stimmungsabfall. Am Dirigentenpult waltet *Stefan Strasser*, den Hartmann von der Volksoper aus Berlin mitgebracht hat. Lehrreich ist ein Vergleich der Carmen-Aufführung unter Albertys und Hartmanns Leitung. Alberty brachte ungeheure Menschenmassen auf die Bühne und schaffte eine dramatische Lebendigkeit, der gegenüber der Kapellmeister Richter mit seinem Orchester einen schweren Stand hatte. Hartmann vermindert und trennt die Massen nach ihrer musikalischen Bestimmung. Das Orchester atmet auf und Kapellmeister Strasser kann die zahlreichen intimen Schönheiten der Partitur ungestört zur Geltung bringen. Aber Richard Richter ist der Mann der großen Linie, der geborene Dirigent der dramatischen Oper. Man höre nur, wie er das erste Finale im Lohengrin, die Schlußszene im Fidelio und den Meistersingern gestaltet. Das sind dramatische Symphonien von ungeheurer suggestiver Gewalt. Andererseits zwingt ihn die überschwengliche Süßigkeit und der graziöse Rhythmus Puccinischer Opern in ihren Bann, so daß wir über den rein musikalischen Feinheiten des Orchesters die veristischen Greuel der Handlung vergessen. Die schönste Leistung Hartmanns und Richters in diesem Winter aber war die Aufführung des „Intermezzo" von Strauß. Das war eine Arbeit aus einem Guß, wie sie Strauß selbst auch nicht vollkommener hätte liefern können. Hartmann ist kein geschäftstüchtiger Blender, der mit berühmten Gästen und unkünstlerischen Nichtigkeiten über die Schwächen des eigenen Institutes hinwegzutäuschen versteht; was er gibt, sind erprobte Werke, gut vorbereitet und mit tüchtigen Kräften besetzt; und wenn er nun dem Allgemeinen Deutschen Musikverein als Festgabe zwei Einakter bietet: „Juana" von Max Ettinger und „Nachts sind alle Katzen grau" von Pierre Maurice, so bin ich überzeugt, daß auch ein Parkett von Komponisten, Kapellmeistern und Kritikern den Leistungen unserer Bühne verdiente Anerkennung zollen wird.



Georg Hartmann

Holsatia cantans / Von Prof. Hans Sonderburg (Kiel)

Holsteen kann dat!" So übersetzte der Quickborn-Sänger Klaus Groth in poetischem Unmut das nicht zutreffende und doch oft zitierte „Holsatia non cantat". Zwar ein musikalisches Hochland ist der deutsche Gau zwischen Elbe und Königsau nie gewesen, aber schon aus den ältesten Chroniken her wird bezeugt, daß Schleswig-Holstein sich „vor allen benachburten Völkern in Poeterien, Dichten und Singen, darin man jo gude ingenia lichtlich spören kan, geovet und hervorgedan". Schleswig-Holsteins Geschichte ist politisch erregt bis zu dem Zeitpunkt hin, als das Dasein des Herzogtums hinübergleitet in das nationale Leben Preußens und Groß-Deutschlands. Kunsthistorisch verläuft die Kurve ruhiger. Aber wie sehr der geistige Boden des schleswig-holsteinischen Volksschlags wirklich ein Kulturboden ist, beweist die Tatsache, daß aus ihm sich eine Schöpferkraft entwickeln konnte, die zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Kultur geführt hat. Besonders in Musik und Dichtung sind einige Namen zu finden, deren Träger Gipfel des nationalen Kunstschaffens darstellen.

Es gilt als rühmliches Zeugnis, von einem Charaktermenschen sagen zu können, er habe sich als Sohn seines Landes bewährt, als Kind seiner Heimat erwiesen. Die Kraft der heimatlichen Scholle geht kaum an der Wesensart des Menschen vorüber. Heimat bedeutet Hegen und Pflegen, bedeutet Stille und Sammlung. Nach Dichterwort bildet sich hier das Talent; es sei hinzugesetzt: auch seine Duodezausgabe, die Begabung. Je mehr sich aber das Talent erhebt zur Höhe des Genies, desto mehr drängt es nach außen, will es umrauscht sein vom Strom der Welt. Die großen Geister aus schleswig-holsteinischem Boden sind plötzlich aufragende Hochgipfel im Flachlande. Ihre Kunst ist nicht mehr Heimatkunst, sondern Ausdruck der großen Volkskraft überhaupt. Bei den großen Meistern der musikalischen Klassik und Romantik tritt der Einfluß von Stamm und Rasse auf ihre Kunst zurück gegenüber der Bedeutung, die Stamm und Rasse für die Charakteranlage haben. Es ist aber nicht zu verkennen, daß in so wesensverwandten Geistern wie Brahms und Hebbel die tiefen Beziehungen ihrer Kunst zu der Kraft ihrer heimatlichen Scholle nie aufgehört haben. Das Mysterium Heimat umschließt die Enge, das Abgeschlossene, es umfaßt aber auch die Weite, das Umspannende.

Nicht nur die Stadt Altona, sondern das ganze Schleswig-Holstein liegt „all to nah", liegt allzu nah bei Hamburg. Die auf Land und Meer herrschende Hansastadt war auch der Geistesboden, auf dem der Nordgau seine Hauptarbeit leistete. Während sich in der südlichen Grenzstadt bedeutsames musikalisches Leben abspielte, weiß die Musikgeschichte des „Hinterlandes" nur etliche Namen von lokaler Bedeutung zu nennen. In Hamburg wurde im Jahre 1678 das erste öffentliche Theater Deutschlands gegründet. Reinhard Keiser, dessen Oper „Ismene" in Hamburg 1699 mit größtem Erfolge aufgeführt wurde, beherrschte mit 116 Opern, die er für Hamburg in Hamburg schrieb, das gesamte Musikleben. Johann Mattheson, ein geborener Hamburger (1681), war nicht nur ein Komponist von Gnaden, er war als praktischer Musiker und glänzender Theoretiker der Mann, dem die allgemeine Entwicklung der Musik gewaltigen Fortschritt zu verdanken hat. Kein Geringerer als Händel bringt neuen Glanz. Der „Messias" erlebte 1772 in Hamburg die erste deutsche Aufführung. Johann Wolfgang Franck beschenkte seine Vaterstadt mit reichen Gaben seiner Kunst. Georg Philipp Telemann wurde zum gefeiertsten Zeitgenossen Bachs, dessen Sohn Philipp Emanuel die Bezeichnung „Hamburger Bach" erhielt wegen seiner dortigen Wirksamkeit. Das sind einige der am hellsten leuchtenden Sterne am Kunsthimmel des deutschen Nordgaus, von dem auch Mendelssohn-Bartholdy seinen Ursprung genommen hat. Er war Hamburger von Geburt (3. Febr. 1809), ohne darum irgendwie als schleswig-holsteinische Natur bezeichnet werden zu können. Für seine Zeit des klassisch gerichteten Romantizismus fand Mendelssohn den richtigen musikalischen Ton, den er so klar und durchdringend anzuschlagen wußte, daß seine Zeitgenossen ebenso begeistert auf diese Klänge eingingen, wie man einem Johannes Brahms abwartend und gegnerisch gegenüberstand.

Johannes Brahms, geboren 7. Mai 1833 zu Hamburg, ist ein Großmeister deutscher Kunst geworden, aber die starken Wurzeln seiner Kunst gehören der heimatlichen Scholle. Die balladesken Töne von Meer, Heide und Moor formen sich in dichterisch-musikalischer Übertragung zur Ballade, zum Epos, zur tragischen Novelle. Wie bei Hebbel und Storm herrschen bei Brahms die gefühlsschweren Töne verhalten glühender Leidenschaft und hinquellender entsagender Sehnsucht. Wie oft geht Brahms aus seinem hochgreifenden Dur in die dunkle Tiefe des Moll-Schlusses über, wie schwingt seine Welt von der Tragischen Ouvertüre und der Edward-Klavierballade über die wechselreichen Symphonien zum milden Geleucht des „Deutschen Requiems", dem sich die „Ernsten Gesänge" als Moll-Schluß eines ganzen Lebens anfügen. In der Tat, Johannes Brahms bleibt, wie immer er in Wien eine zweite Heimat gefunden, ein echter Sohn seines Landes, ein Niederdeutscher, dessen oft wuchtende, schwer arbeitende Kunst den Zuhörer verpflichtet „zu eigenem Dichten" im Goetheschen Sinne, das „eine Welt zur Welt" verlangt.

Mendelssohn und Brahms, besonders der letztere, sind Vorbilder der anderen Kräfte geworden, die in *ihren*

Grenzen und Bereich erfüllt haben, was sie erfüllen sollten. Einige nur können in dieser Skizze genannt sein. Karl Reinecke, am 23. Juni 1824 zu Altona geboren, trat schon als Knabe mit ungewöhnlichen musikalischen Leistungen hervor, die sich zu vollendeter Künstlerschaft im späteren Leben steigerten. Er vereinigte in seinem Wirken den virtuosen Pianisten, der als Mozart-Spieler besonders gefeiert wurde, mit dem klug erwägenden Musikerzieher, den vornehm schaffenden Komponisten mit dem Dirigenten, der die Gewandhauskonzerte in Leipzig, wo vor ihm ein Mendelssohn, nach ihm ein Nikisch wirkte, zu höchster Anerkennung brachte. Er starb am 10. März 1910, eine letzte Säule konservativ-reaktionärer Kunstauffassung gegenüber der vorschreitenden modernen Musikentwicklung. — Dann Gustav Jenner, der einzige Schüler Meister Brahms'. Seine Wiege war umbraust von den Wogen der Nordsee. Auf der Insel Sylt das Dorf Keitum ist sein Geburtsort (3. Dez. 1865), Marburg die Stadt seines reifen Wirkens. Zahlreich und mannigfaltig sind seine Werke, die oft die ganze Innerlichkeit seiner knorrig-verschlossenen friesischen Art zeigen. — Die Feder des musikalischen Archäologen, Philologen und Kunstkritikers führte Otto Jahn, ein geborener Kieler (1813). Seine Mozart-Biographie gilt als klassisches Werk, seine begonnenen Beethoven- und Haydn-Biographien haben Thayer und Pohl beendet. Aus Plön stammt Rochus von Liliencron (1820), einer der letzten vornehmen Vertreter umfassender Gelehrsamkeit, ein Mann tiefer Bildung, gediegenen Könnens und feinen Herzens. Von reformatorischer Bedeutung ist seine „historisch-musikalische Geschichte des evangelischen Gottesdienstes". Liliencron präsidierte der Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst", der „Allgemeinen deutschen Biographie". Ein aristokratischer Lebenskünstler Goethescher Art war er, ein abgeklärter Geist in Kunst und Wissenschaft.

Aus solcher Geisteswelt führt eine Betrachtung der „Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung" in die Welt des fleißigen Wirkens der Vielen. Zurzeit sind in dieser Sammlung 198 Komponisten, die zu Schleswig-Holstein in Beziehung stehen, mit 5356 Werken vertreten. Abseits von dem großen Kreise stehen etliche schöpferisch tiefer veranlagte Musiker und unter ihnen wieder auf seiner eigenen Höhe Walter Niemann. Er ist am 10. Okt. 1876 zu Hamburg geboren und heute auf der Höhe eines meisterlichen Schaffens. Stark und köstlich kommen ihm die seelischen Impulse der Heimat, teilen sich seinem Schaffen Blut, Empfinden und Charakter der Abstammung mit. Aber Heimatgefühl wird ihm nicht zu spießiger, muffiger Enge. „Zur Seite des wärmenden Ofens" ist nicht sein Platz, so stille Einkehr er auch bei sich selber hält. Walter Niemann ist Romantiker. Ihm ist der Zaubermantel ein willfährig Ding, ja, er hat sogar ihrer zwei: den bunten aus dem Märchenkoffer, der ihn zu „fremden Ländern und Menschen" trägt, und den spinnwebfeinen aus dem feierlichen Schrein der Seele, der ins Reich der versonnenen Stille und Sehnsucht entschwebt. Walter Niemann ist Poet, und leicht wachsen ihm „des Lieds Gestalten" in seinen Klavierfantasien und den Poetereien, die er den Tasten anvertraut. Spiele sie nur, diese klingenden Dichtungen und Bilder und Gesichte — und du erlebst die Kunst eines Meisters, dessen köstliches inneres und doch sinnhaft erfaßtes Schauen zu seelischer Betätigung sich in einer künstlerisch reichen und gefestigten Form und gehaltvollen Eigenart des Formens auswirkt.

Auf anderem Boden steht Reinhard Oppel in Kiel, ein geborener Hesse. Sein hochwertiges kammermusikalisches Schaffen steht unter einer gewissen akademischen Strenge, die ihm aber das feine Spiel der Gedanken nicht beengt. Woyrsch in Altona, Arnold Ebel, er stammt aus Heide, ist manch guter Wurf im künstlerischen Schaffen gelungen. Der Ort Bergedorf bei Hamburg birgt eine komponierende Frau, die Ilse Fromm-Michaels, die gar eigenwillig und immer interessant „die Noten setzt", wie in Hamburg selber Siegfried Scheffler als trefflicher, vom Geist moderner Klangkunst erfüllter Komponist sich erweist, dem auch die farbenreiche Palette des modernen Orchesters gehorcht. Hier schafft auch Roters, der seinem Spieler und Zuhörer manches Problem aufgibt, ein Musiker, an dessen Kunst sich viel Hoffnung auf reiches Entfalten knüpft.

So spinnen sich die Fäden musikalischer Schöpfung und künstlerischen Schaffens aus Schleswig-Holstein hinüber ins weite Land deutscher Musik, der der Nordgau „up ewig ungedeelt" angehört.

Walter Courvoisier: „Auferstehung"

Chorwerk

Der Text zu diesem Werk, das auf dem Kieler Tonkünstlerfest zu Gehör gebracht werden wird und übrigens früher den Titel „Totenfeier" führte, stammt von *Alfred Bartholet*, einem Freund Courvoisiers, jetzigem Ordinarius der Theologie in Göttingen, welcher ihn im Jahre 1907 nach Worten der Bibel zusammenstellte.

Der Grundplan ist folgender: Die *Stimme eines Klagenden* erhebt sich: „O Tod, wie bitter bist du!" Der Klagende erscheint als der Repräsentant der leidenden und des Trostes bedürftigen Menschheit. In scharfen Kontrasten hiezu läßt der *Chor der Himmlischen* ein Jubellied zu Gottes Ehre erschallen („Die Himmel erzählen die Herrlichkeit Gottes"). Der einzelne *Leidende* beklagt des Menschen Vergänglichkeit („Was ist der Mensch, daß groß Du ihn achtest" — —). Den Gedanken spinnt der *Chor der Irdischen* aus („Du lässest sie hinfahren, wie den Strom" — —) und der *Chor der Himmlischen* konstatiert den Leidenszustand auf Erden („Siehe, Finsternis decket das Erdreich und Dunkel die Völker").

Der Klagende wie der Chor der Irdischen geben dem menschlichen Sehnen nach einer Wende Ausdruck („Meine Seele wartet auf den Herrn" und „Hüter, ist die Nacht schier hin?" —)

Eine *Stimme der Verkündigung* spricht von ersten Tagen des Trostes („Das Volk, das da wandelt im Dunkel, siehet ein großes Licht"). *Chor* und *Solostimme der Himmlischen* verkündigen: „Gottes Tote werden leben".

Der *Mensch* faßt dies gewaltige Wort noch nicht: „Schaffst Du Wunder an den Toten? Können Schatten auferstehen und Dich rühmen?" Und die *Irdischen*, im Gefühle ihrer Nichtigkeit, murmeln „wo soll vor Deinem Geist ich hingehn?" Und sie flehen um Erhörung und Erbarmen.

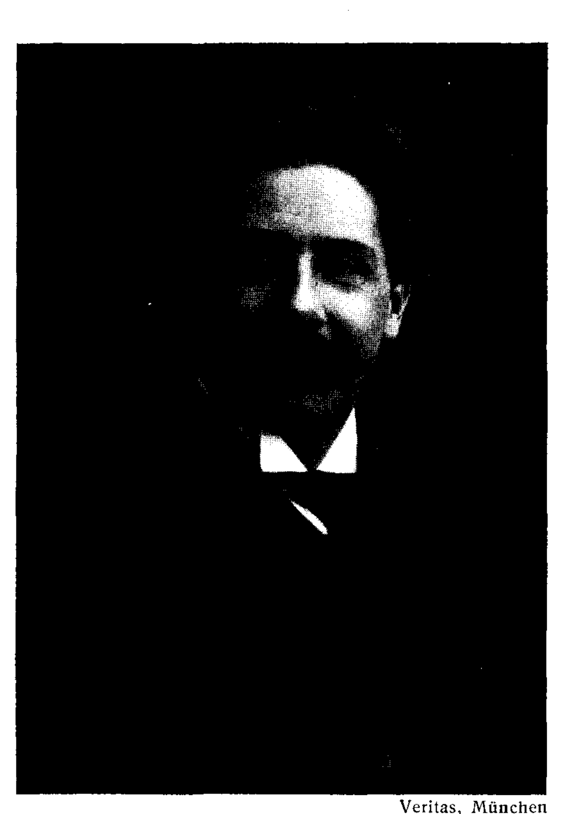
Die *Stimme der Verkündigung* ruft ihnen neuen Trost zu: „Es kommt eine Stunde und ist jetzt schon da, wo die Toten hören Gottes Sohnes Stimme. Die sie hören, werden leben und hervorgehen aus den Gräbern". Die Stimme verkündiget visionär: „Ich sehe die Toten am Tore versammelt und aufgetan werden die Bücher: sie werden gerichtet nach dem, was darinnen geschrieben!"

Der Gerichtsgedanke taucht auf. Angst und Grauen erfaßt die *Irdischen* („Vor dem Antlitz des Herrn erbebe, o Erde"; „Ein Tag des Grimmes ist dieser Tag, ein Tag voll Angst und Not").

Einzelne Stimmen ringen sich los, flehentlich, angstvoll, inständig bittend: „Sieh, Herr, wie bang mir ist! Verlaß mich nicht". Die Gesamtheit fällt ein: „Komm eilends, Herr, zu meiner Hilfe".

Da erklingt, von einer *Solostimme der Himmlischen* gesungen, der große Trost: „Fürchte dich nicht, du kleine Herde! Alle Tränen wischt dir Gott vom Auge. Nicht wird Tod mehr sein, noch Leid, noch Schmerzen, denn das Erste ist vergangen!"

Einzelne nur erfassen zuerst die Trostverkündigung und vereinigen sich zum Gotteslob, bis „Alles was Odem hat" dies Lob ausklingen läßt in einer Dankeshymne der Solostimmen und Chöre der Irdischen und Himmlischen.



Veritas, München

Walter Courvoisier



Hofatelier Hoenisch, Leipzig

Kurt Thomas

Kurt Thomas

Kurt Thomas, dessen a cappella-Messe Op. 1 auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangt, ist am 25. Mai 1904 in Tönning (Schleswig) geboren. Im Alter von 6 Jahren kam er nach Lennep im Rheinland, wo er seine Schul- und Gymnasialzeit verbrachte. Nach bestandenem Abitur ging er nach Leipzig, um sich dort ganz dem Musikstudium zu widmen, auf das ihn vorher schon Hermann Inderau in Barmen vorbereitet hatte; seine Lehrer wurden Prof. Robert Teichmüller (Klavier), Max Ludwig, Dr. Hermann Grabner (Theorie und Komposition), Dr. Max Hochkofler (Dirigieren), zwischendurch auch Professor Dr. Arnold Mendelssohn in Darmstadt (Komposition).

An Werken erschienen bisher von ihm: Messe Op. 1 (1924), Violinsonate e moll Op. 2 (1922), Klaviertrio d moll Op. 3 (1924) und Psalm 137 a cappella Op. 4 (1925), sämtlich bei Breitkopf und Härtel.

*

Pierre Maurice: „Nachts sind alle Katzen grau"

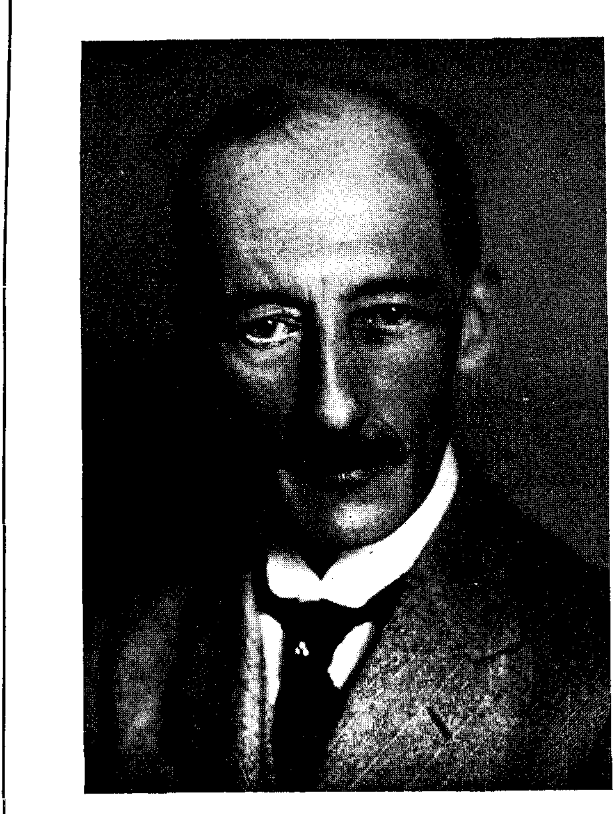
Oper in zwei Akten

Den Text zu der zweiaktigen Oper dieses Namens habe ich nach einer Novelle des italienischen Dichters *Matteo Bandello* aus dem XV. Jahrhundert geschrieben, welchen Hans Jelmoli (Zürich) ins Deutsche übertrug. Bei der Dramatisierung dieses Novellenstoffes mußte allerdings manche Echtheit gemildert und die al fresco-Sinnlichkeit des Originals in heitere Laune umgewandelt werden.

Die Handlung spielt nun im Venedig des XVI. Jahrhunderts, wo zwei schöne Frauen, Nachbarinnen, Madonna Isotta und Madonna Giovanna gegenseitig plötzlich entdecken, daß jede vom Mann dei andern geliebt und sehnlichst zu einem Stelldichein auf-

gefordert wird. Listig vertauschen sie nun ihre Gemächer, so daß der anbrechende Tag zwei beschämte Ehegatten zu Füßen der eigenen Eheliebsten findet. Zu diesem Quartett der Hauptpersonen bildet das Dienerpaar, die dralle Pasqua und der tölpelhafte Beppo, eine muntere Folie.

Ohne das große Wort „Leitmotiv“ beanspruchen zu wollen, was zu dieser leichtgeschürzten Musik auch kaum passen würde, habe ich mich doch bemüht, durch gewisse Motive und Rhythmen die verschiedenen Personen zu charakterisieren: Isotta, als geriebene Frau, versucht es, den Liebhaber mit einem gewissen Pathos zu gewinnen, um ihn nachher desto besser verlachen zu können. Giovanna, ein reines und naives Gemüt, geht indessen nur ungern auf das Abenteuer ein; sie liebt eigentlich ihren Gatten und wird ihm leicht alles verzeihen. Anselmo (Isottas Gatte) ist ein Dummkopf, der unter dem Pantoffel seiner Frau lebt, darunter leidet und sich gern einmal dafür rächen möchte, aber viel zu ungeschickt dazu ist. Girolamo (Giovannas Gatte) ist bei seiner sensiblen Natur eine leichte Beute für Isotta, auf den die pathetische Liebe der schlauen Frau ihre Wirkung nicht verfehlt. — Für das Orchester habe ich eine kleine Besetzung angewandt, dabei von Zeit zu Zeit, wo es mir für die Klarheit und den Gang der Handlung günstig schien, den *gesprochenen* Dialog (mit und ohne Musikbegleitung) wie in der alten komischen Oper benützt. Hier und da, wo die Nachtstimmung es rechtfertigte, tritt das sehr populäre Thema „Au clair de lune“ auf, welches auch den Baß bei der „Moral fürs Publikum“ am Schluß des Werkes bildet. Die beiden Akte verbindet ein Zwischenspiel. Der „Ruf des Hahns“ (Anfang der Ouvertüre und später im zweiten Akt beim anbrechenden Tag) soll das Licht schildern, wodurch diese „italienische Farce“ ihre Lösung findet.



Pierre Maurice

P. Maurice (Allaman, Schweiz).

Farblichtmusik

Von OTTO A. GRAEF (München)

In dem immer wieder beobachteten gleichzeitigen Auftreten von Ton- und Farbempfindungen wurde seit langem eine gesetzmäßig gebundene Erscheinung vermutet, die zur Erforschung der psychologischen und physikalischen Grundlagen dieser Assoziation und darüber hinaus zu einer Synthese der beiden Künste Musik und Malerei anregte. Ausgangspunkt und dominierende Komponente war die Musik; die Farbe sollte eine Summierung der künstlerischen Sinneseindrücke, eine Steigerung der Affekte, erzielen.

Es ist notwendig, die geschichtliche Entwicklung kurz zu betrachten, um die Fehlerquellen zu erkennen, die eine Gestaltung der Idee im Sinne praktischer Aufführungsmöglichkeiten unmöglich machten. Am Ende der historischen Linie steht die Arbeit des in München lebenden ungarischen Pianisten Alexander *László*, dessen „Farblichtmusik“ nicht panegyrisch als *die* Lösung bezeichnet werden soll, wohl aber als ein eigenartiger Versuch, eine Verbindung von Ton und Farbe auf rein künstlerischer Grundlage zu schaffen und damit der Kunst ein neues, bedeutendes Ausdrucksmittel, deren sie heute mehr denn je sucht, zuzuführen.

Im Jahre 1731 konstruierte der französische Jesuitenpater *Castel* ein „Augenklavier“, das durch kaleidoskopartige Farbenspiele „optische Musik“ hervorbringen sollte. Als Grundlage diente ihm die „Erklärung der Farben“ seines Lehrers *Newton*, die eine Parallele zwischen den Farben des Spektrums und der phrygischen Tonleiter aufstellte. Jedem Ton entsprach eine Farbe, jeder Harmonie eine Farbenharmonie. Die Musik wurde als bloßes Neben- und Uebereinander von Tönen aufgefaßt; Rhythmus, Dynamik und musikalische Form blieben unberücksichtigt. Die Harmonie (Ton plus Ton) konnte noch in Farben umgesetzt werden, aber schon eine Uebertragung der Melodie (Ton plus Rhythmus) war unmöglich. Damit ist der Hauptfehler festgestellt, der die Versuche Castels und aller anderen Forscher, die ihre wichtigste Aufgabe im Aufstellen von Farb-Tonparallelen, deren Verschiedenheit den Gegnern noch dazu eine willkommene Angriffsfläche bot, sahen, zum Scheitern bringen mußte. Die Verdeutlichung des musikalischen Stimmungsgehaltes und der daraus erhoffte erhöhte künstlerische Eindruck auf den Rezipierenden blieben aus. Das physikalische Experiment überwog.

Eine lange Reihe von Untersuchungen folgte. Sie lagen fast ausschließlich in den Händen der Wissenschaftler. Eine neue Kunst sollte durch Mittel der Physik, durch optische und akustische Thesen geschaffen werden. Johann Leonhard *Hoffmann* schrieb 1786 den „Versuch einer Geschichte der Farbenharmonie“; darin wurden auch den einzelnen Instrumenten Farben gegenübergestellt (dem Fagott z. B. violett). Es folgten *Rimington, Beau, Bertrand-Taillet.* Nennenswerte praktische Resultate wurden nicht erzielt.

Das Problem begann die Künstler zu interessieren. Was ästhetischer Spekulation versagt blieb, sollte künstlerischem Instinkt gelingen. Die gesteigerte Sensibilität einer neuen Zeit erhöhte Zahl und Intensität der Wechselbeziehungen. Die Verschwisterung der Künste wurde zum Traum der Romantiker. Tieck wollte die Poesie in Ton und Farbe auflösen, Jean Paul zur Betrachtung von Gemälden Musik hören. Eine hochentwickelte Psychologie (Fechner, Wundt) suchte nach den letzten Klarstellungen. Was die Dichter symbolisch erfühlten, wollte nun ein Musiker in reale Wirklichkeit umsetzen: Alexander *Skrjabin.* Auf dem Wege zum „Gesamtkunstwerk“, einer Synthese aller künstlerisch verwertbaren Sinneseindrücke, setzte er sich mit

ganzer Kraft für eine Verschmelzung von Ton- und Farbkunst ein. In seinem letzten Orchesterwerk, der symphonischen Dichtung „*Prometheus*", ist ein „clavier à lumière" vorgeschrieben, das den musikalischen Eindruck durch farbige Lichtwirkungen unterstützen soll. Auch Skrjabin ging von einer Ton-Farbenskala aus. So galt ihm G dur orange-rosa, D dur grell-gelb, A dur grün, E dur rot usw. Zu einer mechanisch und künstlerisch befriedigenden Konstruktion des „clavier à lumière" kam es indessen nicht, da Skrjabin der technischen Seite des Problems keine Beachtung schenkte. Die auftretenden Schwierigkeiten (Gebrauch einer ungeheuren Lichtstärke, Konzertsaalverhältnisse) schienen unüberwindlich. In engem Kreise wurde der „Prometheus" aufgeführt, wobei der Musikschriftsteller Sabanejew am Flügel saß und Skrjabin selbst ein „clavier à lumière" kleinen Maßstabs bediente. Oskar v. Riesemann, der hervorragende Kenner russischer Musik, berichtet von „mystisch wechselnden Licht- und Farbenwirkungen" (durch von der weißen Decke reflektiertes verschiedenfarbiges Licht) und von künstlerischen Eindrücken, „die ebenso neu und eigenartig als stimmungstief waren". 1916, ein Jahr nach dem Tode Skrjabins, fand in New York eine Aufführung des „Prometheus" mit gleichzeitigen Farblichtprojektionen statt, die Beifall fand, ohne weiterwirkende Bedeutung zu haben.



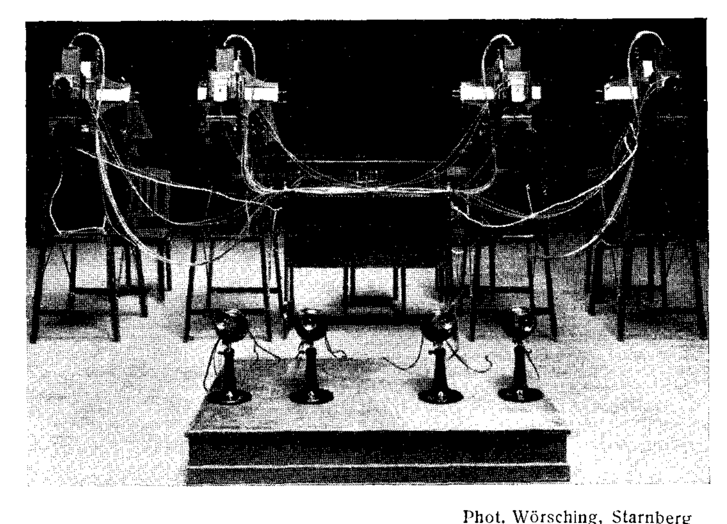
Phot. Wörsching, Starnberg

Das Farblichtklavier I

Alexander *László*, gleich Skrjabin Musiker, gleich ihm vom künstlerischen Standpunkt ausgehend, stellt nun Ton und Farbe als *gleichberechtigte Faktoren* nebeneinander. Die Farbe, bisher immer nur sinnlich wirkende Unterstützung der Musik, wächst zum integrierenden Bestandteil. Die Ton-Farbenskala wird aufgegeben; an ihre Stelle tritt eine *Formparallele*, die auf Rhythmik, Dynamik und musikalischer Konzeption fußt. Das Primäre ist der künstlerische Einfall, das subjektive Gefühl. In physiologischer Beziehung berücksichtigt László die Unentwickeltheit des menschlichen Auges in der Aufnahme schneller Farbenveränderungen und stellt nicht *einen* sondern *mehrere* Töne gegen eine Farbe. Eine Verbindung von Musik und Malerei, also von Zeit- und Raumkunst, ist nur dann möglich, wenn beide Künste auf eine einheitliche Basis gebracht werden. An eine Unzeitlichmachung der Musik ist nicht zu denken. László fand die Lösung in einer *Zeitlichmachung der Malerei:* in fließenden Farben, deren abstrakte Formen auf jede naturalistische Bildhaftigkeit verzichten und nur dem Ausdruck der musikalischen Architektonik dienen.

In jahrelangem Schaffen konstruierte László ein „*Farblichtklavier*" (Sonchromatoskop), das von einem Spieltisch aus acht Projektionsapparate, die das Farblicht in additiver und subtraktiver Projektion an die Leinwand werfen, in Funktion setzt. Der Kölner Kunstmaler Matthias *Holl* schuf Aquarelle, die durch Dreifarben-Photographie auf Diapositive übertragen wurden und durch bewegliche Farbkeile dynamisch variiert werden können. Es entstanden 11 Farbenpräludien, jedes auf eine Hauptfarbe eingestellt, eine Sonatina für Farblicht und Klavier, eine Ballade, die Klavier und Farblicht in konzertanter Weise behandelt u. a. Für den Spieler des Farblichtklaviers wurde analog der musikalischen Interpunktion eine eigene *Notierung* geschaffen, die partiturenmäßig über den musikalischen Notensystemen angebracht wird.

Alexander László kommt von der musikalischen Praxis. Den Impuls zur Farblichtmusik gab ihm nicht wissenschaftliche Forschung, nicht artistisches Experimentieren, nicht der modische Zufall, sondern der künstlerische Wille zum Ausdruck. Das Bedeutsame der neuen Kunstart erkennend, übernahm *Breitkopf u. Härtel*, Leipzig, Druck und Verlag der gesamten farblichtmusikalischen Werke und der Deutsche Tonkünstlerverein die Uraufführung zum „*Deutschen Tonkünstlerfest 1925*", das Mitte Juni in Kiel stattfindet.



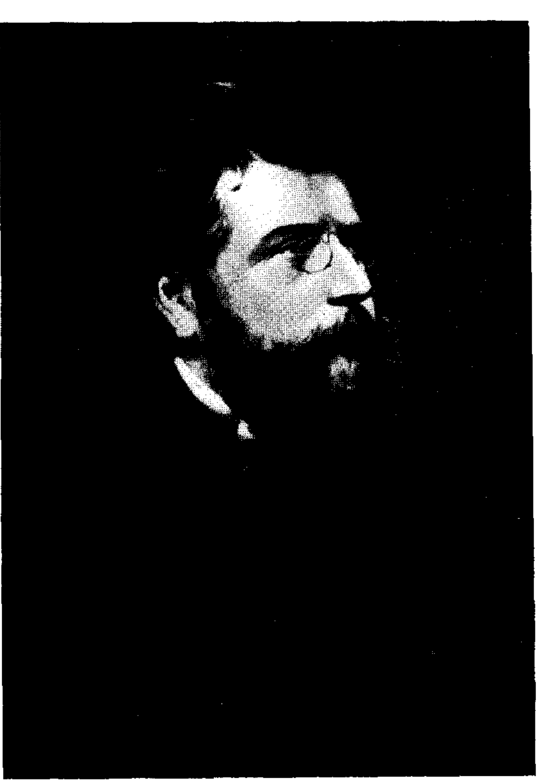
Phot. Wörsching, Starnberg

Das Farblichtklavier II

Georges Bizet / Von Dr. Edgar Istel (Madrid)

Zu seinem 50. Todestage (3. Juni 1925)

Während die meisten großen Meister der Oper durch eine Reihe von Werken im Gedächtnis weiterleben, ist der Name Georges Bizet, den wir wohl als den größten französischen Opernkomponisten der Neuzeit bezeichnen dürfen, untrennbar mit einer Schöpfung verknüpft: Bizet ist für uns „Carmen“ und auch „Carmen“ ist so ganz Bizet, daß man darüber alles andere, das er geschaffen, vergessen kann. Was Bizet an Opern schrieb, sind nur Vorstudien zu dem einen Meisterwerk, was er an Liedern und Instrumentalwerken schuf, lediglich Parerga; und so sehr erfüllt war Bizets Schicksal mit diesem einen Werk, daß er genau drei Monate nach der Pariser Erstaufführung dahinschied. Was er noch erlebte, war der ziemlich laue Pariser Erfolg, den man vielfach in ursächlichem Zusammenhang mit Bizets überraschend frühem Tod brachte. Nicht mehr erlebt hat Bizet die Wiener Erstaufführung vom 23. Okt. 1875, die den Ausgangspunkt für Bizets Weltruhm bilden sollte. Sechs Jahre später hörte Friedrich Nietzsche zu Genua in italienischer Sprache Bizets Meisterwerk und brach sofort in glühende Begeisterung aus. Und je mehr sich Nietzsches durchaus romanische Musikanschauung gegen Wagners mehr germanisch eingestelltes Fühlen durchsetzte, um so höher wurde der Meister gestellt, in dem Nietzsche den Antipoden Wagners entdeckt zu haben glaubte.



Georges Bizet

Wenig, sehr wenig ist über das einförmige, sich durchaus im Schaffen absorbierende äußere Leben Bizets und über seine sonstigen Werke zu sagen. Alexandre César Leopold Georges Bizet, der die Vornamen zweier Welteroberer trug und selbst ein Welteroberer werden sollte, wurde am 25. Oktober 1838 als Sohn eines Gesanglehrers geboren. Darum ist es auch immer die Gesanglinie, die sich triumphierend über das stets durchsichtig und fein behandelte Bizetsche Orchester erhebt, ein Orchester, das immer nur stützt und nie dominiert. Schon mit neun Jahren wurde er Schüler des berühmten Konservatoriums, das er zehn Jahre besuchte und preisgekrönt verließ. Als Komponist war er der Schüler von Fromental Halévy, dem berühmten Komponisten der „Jüdin“. Dieser Umstand wurde für Bizet nicht nur künstlerisch bedeutungsvoll: er vermählte sich später mit Halévys Tochter Geneviève, und Halévys Neffe, Ludovic (gest. 1908) verschaffte Bizet den „Carmen“-Text, den Halévy gemeinschaftlich mit Henri Meilhac verfaßte. Aus der engen Verbindung mit der Familie Halévy leitete sich die Sage ab, auch Bizet sei jüdischen Ursprungs gewesen, doch ist dies nicht beweisbar.

Als Besitzer des Römerpreises war Bizet 1857 genötigt, einige Jahre in Rom zu verbringen. Wie tief er in den italienischen Buffostil eindrang, zeigt die entzückende komische Oper „Don Procopio“, die zu Lebzeiten Bizets nie aufgeführt wurde, da sie der alte Auber verlegt hatte. Erst 1895 fand sich die Partitur, die in ihrer Art ein kleines italienisches Meisterwerk ist, und wurde 1906 in Monte Carlo uraufgeführt. Der Klavierauszug ist gedruckt. Die erste französische Oper Bizets „Die Perlenfischer“ kam 1863 im Pariser Théatre Lyrique zur Erstaufführung, ohne besonders zu wirken. Ebensowenig vermochte Bizet mit den beiden folgenden Opern „Das schöne Mädchen von Perth“ (1867) und „Diamileh“ (1872) durchzudringen. Alle drei Opern, namentlich aber der farbenprächtige Einakter „Diamileh“, zeigen musikalisch bereits immer deutlicher die musikalische Eigenart Bizets, überzeugten aber das Publikum von der Genialität des Meisters noch nicht. Schuld an der geringen Theaterwirkung waren die schwachen Texte. Auch das nächste Bühnenwerk, eine Musik zu Daudets Drama „L'Arlésienne“, die bereits auf der Höhe von „Carmen“ steht, vermochte sich nur als Suite im Konzertsaal durchzusetzen; bemerkenswerte andere Orchesterwerke Bizets sind noch die Suiten „Roma“ und „Jeu d'enfants“, drei Symphonien und die Ouvertüre „Patrie“, von denen namentlich die Suiten in Deutschland sehr beliebt sind. Auch auf dem Gebiet des Liedes schuf Bizet einiges Bemerkenswerte.

Alle diese Werke aber, so feinsinnig sie sind, werden in den Schatten gestellt von „Carmen“, einem der un-

überschreitbaren Höhepunkte dramatischer Musik aller Zeiten und Völker und wohl der Gipfelpunkt der französischen Oper, ein Werk, das nur noch mit Wagners und Verdis erfolgreichsten Bühnenwerken in Parallele gestellt werden kann. „So stark, so leidenschaftlich, so anmutig und so südlich" nennt Nietzsche das Werk und über Bizet meint er:

„Ein echt französisches Talent der komischen Oper [1], gar nicht desorientiert durch Wagner, dagegen ein wahrer Schüler von Hector Berlioz. So etwas habe ich nicht für möglich gehalten. Es scheint, die Franzosen sind auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik; und sie haben hier einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weit hergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner) . . . Ich bin nahe daran, zu denken, Carmen sei die beste Oper, die es gibt; und solange *wir* leben, wird sie auf allen Repertoiren Europas sein. . . . Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen": erster Satz meiner Ästhetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär, das Raffinement einer Rasse, nicht eines Einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis".

In welchem Geiste Bizet seine Musik komponierte, möge ein Ausspruch von ihm selbst beweisen: „Ich bin mehr als je überzeugt, daß Rossini und Mozart die größten Meister sind. . . . Es gibt zwei Arten von Genie: das Genie von Natur und das Genie des Verstandes. So sehr ich das zweite bewundere, mache ich kein Hehl daraus, daß das erste alle meine Sympathien besitzt. Ich habe den Mut, Mozart Beethoven vorzuziehen. Ich stelle nicht den einen unter den andern — das wäre absurd. Das ist Geschmackssache." So spricht ein wahrer Künstler.

Bizets Musik strahlt sonnige Lebensfülle aus: die Kraft melodischer Erfindung, die jeden Takt durchströmt, die Prägnanz dramatischer Charakteristik, die Durchsichtigkeit und Klangschönheit des Orchesters, die Pikanterie der Rhythmen, sie können nicht übertroffen werden. Dazu die wundersame Mischung von Ernst und Scherz, die glutvolle Farbenpracht des Südens. Es sind uns die Randglossen Nietzsches, die der Einsiedler von Turin in seinen Klavierauszug schrieb, erhalten, und dieser Kommentar des Kundigen ist auch heute noch von großem Interesse. Ein „prachtvoller Zirkuslärm" ist ihm der Beginn der Ouvertüre, das Schicksalsmotiv (Andante moderato) „ein Epigramm auf die Leidenschaft, das Beste, was seit Stendhal sur l'amour geschrieben worden ist." Vom Chor der Straßenjungen meint er treffend: „Glücklicher Gedanke, den Soldatenmarsch (eine Wache!) zu umgehen durch eine Parodie darauf. Ohne alle Fratzen! Klingt reizend". Das Chorlied der Zigarettenarbeiterinnen ist „wie ein Hauch aus den Gärten Epikurs". Von der berühmten „Habanera", die übrigens Bizet einer 1863 erschienenen spanischen Komposition nachgebildet hat, meint Nietzsche: „Eros, wie ihn die Alten empfanden — verführerisch, spielend, boshaft, dämonisch, unbezwinglich. Zum Vortrag gehört eine wahre Hexe. Ich weiß diesem Liede nichts Ähnliches (italienisch zu singen, nicht deutsch!)." Mit Recht tadelt er dagegen das süßliche Duett zwischen José und Micaela, das ihm „zu sentimental, zu tannhäuserhaft" vorkommt. Die Seguidilla wird von ihm „sehr bewundert, auch als Text (gehört zu meiner Gil-Blas-Seligkeit)". Die Einleitung zum zweiten Akt ist ihm „höchst südländisch", das Hoch für den Torero bezeichnet er als „der Nagel auf den Kopf getroffen für ein Hurra", das Schmugglerquintett wird von ihm „wegen der unvergleichlichen Grazie" sehr bewundert. Der Tanz Carmens ist ihm das „Ideal aller Kastagnettenmusik". Die Liebeserklärung ist „schön und schauerlich", der Schluß des zweiten Aktes ein „Muster von Finale". Im dritten Akt bewundert er am „Kartenterzett" höchst Mozartsche Anmut. Carmens Todesahnung nennt er „fatalistische Musik". Der Chor der Schmuggler erzählt ihm vom „Glück der Bösen". Das Vorspiel zum letzten Akt begleitet Nietzsche mit den Worten: „Ach, wie das Herz klopft! Was gibt Ruhe vor dem einzigen Gedanken!" Das prächtige Musikstück selbst bezeichnet er als „das Fieber der todbereiten Leidenschaft". Über den Schluß notierte Nietzsche: „Letzte Szene ein dramatisches Meisterstück — zu studieren! Auf Steigerungen, Kontraste, Logik usw." Und ein andermal heißt es im „Fall Wagner" über die gleiche Szene: „Endlich die Liebe, die in die Natur zurückversetzte Liebe! Noch die Liebe der höheren Jungfrau! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Tothaß der Geschlechter ist! — Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich aufdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Josés, mit dem das Werk schließt:

Ja, ich habe sie getötet,
Ich — meine angebetete Carmen!"

(NB. Nietzsche zitiert hier richtig nach dem Original: „C'est moi qui l'a tuée. O ma Carmen, ma Carmen adorée!" Die übliche deutsche Übersetzung von Hoppe, die an entscheidenden Stellen den Carmen-Charakter umfälscht, verhunzt auch diesen schönen Schluß.)

Auf gleicher Höhe wie die geniale Bizetsche Musik steht das Textbuch, das in seiner Originalfassung (mit

[1] Von den Franzosen wird der Begriff „Opéra comique" ganz widersinnig sogar auf tragische Werke angewandt, nur weil sie gesprochenen Dialog haben.

gesprochenem Dialog) geradezu vollkommen ist. In der Urgestalt, die auch der Uraufführung zugrunde lag, ist das Werk abgedruckt im 7. Bande des „Théâtre de Meilhac et Halévy“ [1]. Die heute auf den deutschen Theatern allein gebräuchliche durchkomponierte Fassung mit Rezitativen stammt von Ernest Giraud (gest. 1892), einem Freunde Bizets, der die musikalisch sehr stilvollen Rezitative für die Wiener Erstaufführung nach Bizets Tode komponierte. Die durchkomponierte Fassung hat den Vorteil, daß unsere des Dialogs entwöhnten Opernsänger sich nicht mehr auf ein ihnen fremdes Gelände begeben müssen; anderseits bleiben wesentliche Teile der Handlung dem unklar, der nicht die Grundlage des Buches, die Mériméesche Novelle gelesen hat, die für die dialogische Fassung des Buches stark herangezogen wurde. Auch die Einlage eines Balletts in den letzten Akt (die Musik ist aus Bizets „Arlésienne“ entnommen) stammt von Giraud. Trotz des Fehlens mancher feinerer Motivierungen bleibt der Carmen-Text auch in der von Giraud umgearbeiteten Gestalt (aber nicht in der deutschen Übersetzung!) eines der besten Opernbücher, ein Meisterwerk im szenischen Aufbau, in der feinen Charakteristik und den echt musikalischen Kontrasten. Man hat Bizets „Carmen“ meist als Ahnin des „Verismo“ hingestellt, sie ist es aber nur scheinbar. Mit derartigen Werken hat Carmen nur den Dolchstoß am Schluß gemeinsam. Im übrigen ist der feinsinnige Stilist Bizet geradezu das Gegenteil eines Veristen. Anderseits hat man „Carmen“ als ein typisch spanisches Werk, namentlich in Deutschland, angesehen. Obwohl sich Bizet mitunter leicht an spanische, mehr noch an südamerikanische Motive angelehnt hat, ist seine Musik so originell, so typisch französisch und so wenig spanisch, daß die Oper „Carmen“, die sogar das Lieblingsvergnügen der Spanier, den Stierkampf, berührt, durchaus nicht sehr beliebt in Spanien ist. Die spanische Volksmusik hat eben einen ganz anderen Charakter als die Bizetsche Partitur; ebensowenig hat Chabrier in seinem bekannten Orchesterwerk „Espana“ den wahren Charakter Spaniens getroffen. Es gibt ja überhaupt in Spanien, wo die einzelnen Provinzen noch viel schärfer als in Deutschland sich klimatisch und landschaftlich unterscheiden, keine eigentlich „spanische“ Musik. Was uns im Ausland als typisch spanisch erscheint, ist zumeist der Provinz Andalusien (mit der Hauptstadt Sevilla) zugehörig, und auch hier gibt es zwei Stilarten, die beide nicht spezifisch „spanisch“ genannt werden können, sondern von eingedrungenen Völkern herrühren: der sogenannte „Flamenco“-Stil, der den Zigeunern eigen ist (Carmen ist Zigeunerin, nicht Spanierin), und der Stil des „cante hondo“ („tiefen Gesangs“), eines in arabischem Stil gurgelnden, sehr eintönigen Singweise. Das sind die beiden Stilarten, die ein „Verist“ bei der Komposition des Carmen-Stoffes angewandt hätte.

Bizet selbst, lange Zeit ebenso geschmäht wie heute bewundert, hat sein musikalisches Glaubensbekenntnis in einigen Sätzen niedergelegt, die gerade in Deutschland nachdenkliche Leser finden sollten.

„Wir haben allerlei Musik, Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, auch melodische, harmonische und gelehrte, die letztere ist die gefährlichste von allen. Für mich existieren nur zwei Arten: die gute und die schlechte. . . . Seien wir also ungekünstelt und wahr. . . . Wenn wir ein leidenschaftliches, heftiges, selbst brutales Temperament finden . . ., so sagen wir ihm nicht kühl: Aber, mein Herr, das ist nicht vornehm. Vornehm? Sind Michel Angelo, Homer, Dante, Shakespeare, Beethoven, Cervantes, Rabelais immer vornehm gewesen?“

[1] Eine ausführliche Studie: „Carmen. Die Novelle und das Libretto“, wo ich Prosper Mérimées lebensvolle Novelle dem theatergewandten Opernbuch gegenüberstellte, veröffentlichte ich in „Die Musik“, Januar 1923.

Eingesandt

(Außer Verantwortlichkeit der Schriftleitung)

In Sachen der Choralrhythmik

Dem mir unbekannten temperamentvollen Rezensenten, der in Heft 13 dieser Zeitschrift meine Abhandlung über die „Metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien“ besprochen und an ihr „bittere Enttäuschung“ erfahren hat, möchte ich freundschaftlichst ans Herz legen, sich einmal recht gründlich in die Probleme der musikalischen Rhythmik und Metrik des 14. bis 16. Jahrhunderts zu vertiefen.

Sollte das zufällig an der Universität Halle möglich sein, wo ich Ordinarius bin, so wäre das insofern günstig, als ich selbst ihn dann gründlich und methodisch in Dinge einführen könnte, die ihm augenblicklich ganz fremd sind. Ich würde ihn zunächst vier Semester lang täglich zwei Stunden im Bereich der alten deutschen und niederländischen Polyphonie arbeiten lassen, damit er — wofern er gute musikalische Fähigkeiten und schnelle Auffassung besitzt — überhaupt erst einmal erkennt, welchen Mutes es bedarf, in Fragen der Metrik und Rhythmik dieser Zeit mitzusprechen.

Im fünften Semester kämen dann schwierigere Aufgaben dran, z. B. die metrische Analyse einer Messe von Palestrina oder einer Motette von Lassus. Das ist notwendig, weil erst durch solche Vorarbeiten das Rüstzeug für die Beurteilung unserer Choralmusik erworben wird. Und hätte er dann sechs Semester lang so fleißig und ununterbrochen mit dem Stoffe gerungen, daß er nach meiner Ansicht reif wäre, mit den ersten Kritiken zu beginnen, so würde ich ihm schließlich als guten Rat folgendes mit auf den Weg geben und sagen:

„Lieber Freund! Ich freue mich, daß Sie endlich so weit sind! Sie haben nun gesehen, wie höchst verwickelt die Materie ist, und wieviel tausendfältiger saurer Mühen des Denkens und Nachfühlens es bedarf, um auch nur die bescheidenste neue Feststellung wissenschaftlicher Art vor der Welt zu rechtfertigen. Sie haben gesehen, daß das oberflächliche Raisonnement, mit dem Sie mir anfangs entgegentraten, auf mangelhaftem Studium des ganzen

Problemkreises, ja auf völliger Ahnungslosigkeit gegenüber dem Wesentlichen beruhte. Nun sind Sie klüger geworden. Jetzt, wo auch Sie dem Stoffe manche schlaflose Nacht gewidmet haben und vorsichtig in Ihren Behauptungen geworden sind, erkennen Sie, daß ich meine Abhandlung nicht so schnell und aufs Geratewohl niedergeschrieben habe, wie Sie Ihre Entgegnung. Sie erkennen nunmehr, daß die darin vertretene Anschauung verankert ist im Boden einer Auffassung, um deren Festigung ich mich seit zwanzig Jahren bemühe. Sollte Ihnen also, lieber Freund (so würde ich schließen), jetzt einer gegenübertreten, der Sie einen Schafskopf nennt und Ihre wissenschaftliche Leistung lächerlich macht, so lassen Sie sich's nicht anfechten, sondern erwidern Sie ihm: Weisen Sie sich gefälligst aus, mein Herr, dann wollen wir weiter miteinander reden!" Prof. Dr. *Arnold Schering.*

* * *

Leider unternimmt Herr Prof. Schering in der hierüber abgedruckten „Entgegnung" nicht das Mindeste, um meine „bittere Enttäuschung" in Betreff seiner Choralbehandlung zu beheben; im Gegenteil: Inhalt und Ton dieses Schreibens geben mir nachträglich *mehr* Recht, als ich es zum vorhinein beanspruchen mochte. Wer mit *solchen* Mitteln einen Gegner abtun und eine Sache herabsetzen muß, der befindet sich selbst in keiner eben beneidenswerten Lage. Die ganze für mein Gefühl traurige Bemühung Prof. Scherings zur Rettung seines Büchleins läuft auf nichts anderes als auf eine ungehemmte Selbstbeweihräucherung hinaus. Seine guten Ratschläge in bezug auf die bei ihm erst noch vorzunehmenden Studien über Choralrhythmik sind wegen der Heranziehung von Palestrina und Lasso leider nicht geeignet, freudig auf sie einzugehen. Nach *dieser* Probe Scheringschen Erziehergeistes wüßte ich meinen Lerneifer jedenfalls anderswo ersprießlicher zu betätigen als in Halle. Merkwürdig mutet einen nach mehr als zehnjähriger Musikschriftstellerei auch an, daß das, was ich schrieb, nun absolut nichts sein soll, weil Herr Prof. Schering zufällig noch nichts von mir gehört und gesehen hat. Ich war und ich bleibe nach *dieser* Erfahrung erst recht der Meinung: erst prüfen, ob die *Sache* Hand und Fuß hat — auch wenn sie mir zunächst nicht nach der Nase ist — und dann der *Person* so oder so nahe treten. Von dem anderweitig verdienten und von mir als Musikgeschichtler hoch geachteten Prof. Schering glaubte ich dieselbe Meinung und die ihr entsprechende Übung annehmen zu dürfen. Seine „Entgegnung" zeiht mich da eines großen Irrtums und fügt der ersten eine zweite „bittere Enttäuschung" hinzu. Ihre diesmal stark persönliche Färbung ist aber nicht *meine* Schuld. . . . *Reinhold Zimmermann.*

Mozarts „Idomeneus" in der Dresdner Staatsoper

Erstaufführung der neuen Bearbeitung von Ernst Lewicki

Es gibt Musikwerke, die zu uns *kommen*, aber auch solche, zu denen wir *hingehen* müssen", sagte Liszt. Von der einen Art sind im Falle Mozart die Entführung, Figaro, Don Juan und Zauberflöte, von der anderen Titus und besonders die Jugendschöpfung Idomeneus. Mozart schrieb sie mit 24 Jahren nach dem italienischen Text des Kaplans G. Varesco für eine Karnevalsaufführung in München (29. Jan. 1781). Der junge Meister war mit allem Eifer an die Arbeit gegangen. Der Stoff, der das Jephtha-Motiv in die Umwelt von Kreta, in die Zeit nach dem Trojanischen Kriege versetzte, reizte ihn sehr. Einesteils hatte er in Neapel und Paris (Streit der Gluckisten und Piccinisten) ausreichende Kenntnisse für die Beherrschung des Stils der „Opera seria" erworben, sodann hoffte er, sich nunmehr von den drückenden Salzburger Fesseln freizumachen. Indessen mögen doch für Mozart in München Bedenken aufgestiegen sein, denn er schreibt an den Vater, daß er für die Aufführung in *deutscher* Sprache bei „seinen lieben Wienern" manches *ändern* wolle. Zur Ausführung dieser Angaben ist es *nicht* gekommen.

Der Dresdner Musikforscher Prof. Ernst Lewicki nahm die Mozartschen Pläne auf, von dem richtigen Gedanken ausgehend, daß das Werk in der Urfassung mit den unendlichen Rezitativen, den langen Arien u. a. m. für den heutigen Geschmack *veraltet* sei. Bei der an ihm gewohnten Pietät verfuhr Lewicki mit liebevollster Rücksichtnahme. Peinlich vermied er es, fremde Bestandteile hineinzutragen. So ging der „Idomeneus" vor einigen Jahren in Karlsruhe (Cortolezis) erstmalig in Szene. Die dabei gewonnenen Erfahrungen wurden für *Dresden* verwertet. Aus drei Akten gliederte der Bearbeiter zwei. Verschiedene Arien legte er vor den Zwischenvorhang, um die Verwandlungen nach Möglichkeit zu beschränken. Die Pausen (für den Umbau) füllte er mit *Zwischenspielen* aus, die er der Ballettmusik und mehreren Gelegenheitskompositionen Mozarts entnahm. Einer wichtigen *Umgruppierung* wurden die Gesangspartien unterzogen. Den Idomeneus wandelte Lewicki vom Tenor zum Bariton, seinen Sohn Idamantes, einst vom Kastraten, später von der Altistin gesungen, zum Tenor. Elektra, sonst hoher Sopran, wurde zum Mezzosopran, der Tenor Arbaces zum Baß, endlich der Oberpriester vom Baß zum Tenor. Ilia ist in der hohen Sopranlage verblieben, nur einige „Primadonnen-Zieraten" verfielen dem Buntstift. Die Rezitative haben eine wesentliche *Kürzung* erfahren und dadurch an dramatischer Wirkung erheblich gewonnen. In der Tat, um der *Zephyretten-Arie*, um des hochberühmten *Quartetts*, um einzelner Instrumentalsätze und um der herrlichen *Chöre* willen muß man dem Bearbeiter dankbar sein. Das Werk *strichlos*, etwa in einer „historisch" getreuen Wiedergabe zu bringen, ist heute unmöglich, sowohl für die Ausführenden als ganz besonders für die Zuhörenden.

Die *Dresdner Aufführung* wurde von Kapellmeister *Kutzschbach*, dessen Musikerseele Mozart gehört, in liebevoller Weise betreut. *Toller* sorgte als Spielleiter für Bewegung in den Massen, *Hasait* und *Pältz* für den dekorativen Apparat. Nur die Gartenszene fiel aus dem Rahmen. Das Meerungeheuer, eine gerade für diese Oper unerläßliche Erscheinung, streikte, gehorchte aber bei den Wiederholungen. Dr. *Staegemann* (Titelrolle) bot eine stilvolle Gesangsleistung und überragte darstellerisch alle übrigen, von denen *Eugenie Burkhardt*, unsere bedeutende Wagner-Sängerin, als Elektra, *Angela Kolniak* (Ilia), *Kuppinger* (Idamantes) und *Bader* (Arbaces) genannt seien. Wundervoll klangen die *Chöre* von *Pembaur* fein ausgefeilt. Die Dresdner Staatsoper hat mit der Aufführung des „Idomeneus" eine *Kulturtat* vollbracht, wie sie großen, führenden Bühnen geziemt. Auch wenn dies Jugendwerk nicht den Weg „in die langen Ohren eines ohnmusikalischen Publikums" findet, wie *Vater* Mozart schreibt, so legt es mit seinen Hauptnummern auch heute noch ein lebendiges Zeugnis ab vom Genie des *jungen* Mozart und ist für alle Verehrer des unsterblichen Meisters eine Herzensfreude.

Prof. *Heinr. Platzbecker.*

MUSIKBRIEFE

Augsburg. Außer den seit Weihnachten repertoirmäßigen Aufführungen von Tiefland, Troubadour, Hänsel und Gretel, Zauberflöte, Barbier von Bagdad, Barbier von Sevilla, Rigoletto, Lohengrin, Die Puppe und Fledermaus konnten erhöhtes Interesse beanspruchen: die Neueinstudierung des Othello unter Otto Erhardts gastspielweiser Regieführung, die das Werk aus den spezifisch italienisch opernmäßigen Elementen heraus interpretierte und so von den irreführenden Wagner-Einflüssen reinigten; die süddeutsche Erstaufführung von Cortolezis „Das verfemte Lachen", über die getrennt berichtet wurde, wie auch über die Erstaufführung von Janaceks „Jenufa", und ein Gesamtgastspiel des Münchner Lustspielhauses mit der Operettenneuheit

„Gräfin Mariza", deren Erfolg neben dem erschreckenden Defizit Ursache zu der Neuaufnahme des Operettenbetriebes in der nächsten Spielzeit wurde. (Es wird also die reinliche Auffassung der Kulturbühne gegen die geschäftsmäßige eines Gemischtwarenhauses wieder eingetauscht werden, trotzdem man nach den Erfolgen der guten Aufführungen, also bei durchgreifender Reform des Opernrepertoires auch gut abschneiden könnte.) Weiterhin sind zu nennen das doppelte Gastspiel der Mailänder Opernstagione, das mit möglichster Deutlichkeit (namentlich in der „Tosca") die grundsätzliche Artverschiedenheit deutscher und italienischer Kunstübung aufzeigte. In gesanglicher Hinsicht war nur Durchschnitt geboten worden und musikalisch nur in der „Cavalleria rusticana" wirklich Gutes. — Aus dem Konzertleben ist zu berichten über einen ausgezeichneten, von privater Seite aus veranstalteten Mozart-Abend G.M.D. Hans Knappertsbuschs mit Sandra Droucker (Wien) und dem Münchner Nationaltheater-Orchester, und über die Aufführungen von Schrekers „Schwanengesang" und Meßners „Sinfonietta" unter Kapellmeister Karl Tutein. Die städtischen Symphoniekonzerte unter Kapellmeister Joseph Bach brachten die Erstaufführungen von C. v. Frankensteins „Variationen über ein Thema von Meyerbeer", die bemerkenswert über Regers Variationskunst hinaus in impressionistische Neugestaltungen dringen, von Fr. Schreker „Vorspiel zu einem Drama" und eine kunstvolle aber inhaltsleere Serenade für kleines Orchester von Rüdinger. Eigens erwähnt muß werden Waltershausens Apokalyptische Symphonie, die unter des Komponisten restlos erschöpfender eigener Leitung großen Erfolg erzielte. Außerdem seien noch genannt ein nicht in allen Teilen gleichwertiger Beethoven-Klavierabend Lamonds, ein sehr mittelmäßiger Kompositionsabend Hans Fleischers mit Werken, die die Reger-Manier beinahe ins Amorphe verwässern, und ein Konzert des Donkosakenchors. Weiterhin seien noch erwähnt die städtischen Kammermusik-Abende unter Professor H. K. Schmid, aus denen außer der Uraufführung einer interessanten Kammermusik für fünf Soloinstrumente von Fritz Klopper nur wenig zu nennen wäre. Eine Morgenaufführung deutscher Balladen desselben Institutes, eine gut gelungene Cornelius-Feier und ein Konzert des Tonkünstlervereins mit Sonaten Regers, Hindemiths, Otto Siegels und Richard Wetz' waren notwendige Ergänzungen zu den anderen Veranstaltungen, von denen noch eine gute Aufführung der leider vergessenen Matthäus-Passion von Theod. Joh. Roemhild unter Siegfried Choinanus Erwähnung finden soll. *Ludwig Unterholzner.*

*

Baden-Baden. Die letzten Wochen des Konzertwinters brachten uns zwei hervorragende Solisten, Alexander Borovsky und Erika Morini. Der russische Pianist bezaubert durch seinen weichen und doch farbigen Anschlag; trotzdem wirkt er bisweilen kühl. Bei der jungen polnischen Geigerin ist nicht nur die vollendete Sicherheit ihres Spiels zu rühmen, sondern sie offenbart sich uns vor allem als eine große starke Künstlerseele. In einem Symphoniekonzert spielte der immer mehr zur Künstlerschaft heranreifende Münchner Pianist Udo Dammert, und der Ulmer Theaterkapellmeister Fritz Holtzwart brachte als Gastdirigent seine melodiöse Ballett-Suite zur Aufführung. Die Mailänder Opernstagione gastierte mit „Barbier von Sevilla", „Troubadour" und „Tosca", ohne jedoch eine gute deutsche Opernaufführung wesentlich zu übertreffen. *A. M.*

*

Basel. Die von Hermann Suter geleiteten Abonnementskonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft fanden ihren Abschluß und Höhepunkt in einer musterhaften Interpretation des Klarinettenkonzertes in A dur von Mozart durch Hermann Wetzel. Noch einmal zeigte sich der nach beinahe vierzigjähriger Tätigkeit aus dem Dienste scheidende Künstler auf der Höhe seines von unantastbarer Meisterschaft bestrahlten Künstlertums. — Die Schweizer Komponisten können sich im allgemeinen nicht über Vernachlässigung in ihrem Vaterland beklagen, wenn auch das Dirigententrio Suter, Brun, Andreae allzu eigenmächtig den musikalischen Markt beherrscht. Am wenigsten hat Othmar Schoeck Grund zur Klage, der sich in seinen „Gaselen" (nach Versen Gottfried Kellers) von einer unerfreulichen Seite zeigt und sich mit aufdringlicher Pose als verkanntes Genie ausstaffiert. Die grellen Mißklänge der Musik (Besetzung: Flöte, Oboe, Baßklarinette, Trompete, Schlagzeug und Klavier) wecken nicht selten Erinnerungen an die Jazz-Band. Pierre Maurices „Islandfischer", musikalische Stimmungsbilder nach dem Roman von Pierre Loti, Op. 8, schillern in allen möglichen geliehenen Farben peinlicher Programmusik, in deren Zeichen auch Hans Hubers d moll-Symphonie steht, die den Bilderreichtum der rein äußerlich erlebten Alpenwelt zur Schau trägt. Erwin Lendvais „Nippon", Chorsuite für weibliche Stimmen nach altjapanischen Dichtungen, interessiert durch klingenden Satz, ermüdet aber auf die Dauer durch sentimentalische Allüren. (Der Sterksche Privatchor sang das Werk mit ausgeglichener Dynamik.) *Friedr. W. Herzog.*

*

Breslau. In der Zeit von Neujahr bis Ostern weist die Breslauer Opernchronik manches Sensationelle auf. Das Gerücht, daß der Intendant Tietjen die Leitung der Charlottenburger Oper übernehmen würde, scheint erfreulicherweise falsch zu sein. Er wurde nur mit der Ausarbeitung eines „Sanierungsplans" betraut, nachdem ich ihm, auf eine Anfrage des Charlottenburger Magistrats, ein sehr günstiges Leumundszeugnis ausgestellt hatte. Sehr unerfreulich ist die Tatsache, daß auch die Musiker unseres Stadttheaters, zugleich mit etwa 30 deutschen Opernorchestern, fast drei Wochen lang ohne logische und moralische Berechtigung gestreikt haben. Das Publikum ergriff, deutlich genug und mit Recht, *gegen* sie Partei. Zuerst behalfen wir uns mit Klavierbegleitung, dann mit einem hauptsächlich aus Kapellmeistern und Korrepetitoren bestehenden kleinen Notorchester. Der verwerfliche (nicht „wirtschaftliche") Streik wirkte natürlich auch auf den Spielplan ungünstig. Erwähnenswert sind die alten Neuheiten „Julius Cäsar" von Händel und „Der schwarze Domino" von Auber und das moderne Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz" mit der von Balasz erfundenen Handlung ohne eindringliche Ausdruckskraft der szenischen Vorgänge und mit Bartoks ungleichwertiger Musik; ihre illustrierenden, deskriptiven Eigenschaften sind gut, aber dort, wo seelische Werte verlangt werden, ist sie holzgeschnitzt, gedrechselt und konstruiert. Wir hatten fünf in Wien ansässige Gäste: Frau Geyersbach und Herrn Fischer-Niemann, die auf Anstellung gastierten, Richard Mayr, die Olszewska und Hans Gal, der seine wertvolle Oper „Die heilige Ente" dirigierte. Außerdem gastierten der Kopenhagener Tenorist Melchior, unsere frühere Hochdramatische Fortner-Halbaerth und die Siems, die als Fürstin Werdenberg wieder einen sehr guten, aber als Walküre einen wesensfremden Eindruck machte. — In den von Prof. Dr. Dohrn geleiteten Konzerten des Orchestervereins hatten wir zwei Uraufführungen. G. v. Keußler ist hier als Komponist eines Oratoriums (seines stärksten Werkes), eines Melodramas, einer symphonischen Dichtung und mehrerer Lieder bekannt geworden. Seine d moll-Symphonie scheint Ideenmusik mit unterdrücktem Programm (wie bei Mahler) zu sein: Streben nach einem Ideal, Ringen mit ihm, bis es in unirdische Ferne entgleitet. Die Orgel gibt der Keußlerschen Gralsethik besonderen Ausdruck. Wichtiger als Weltanschauung und Gesinnung ist der musikalische Wert. Der aber ist nicht hoch; denn die Erfindung ist schwach, die Gestaltung uninteressant, die Technik schwerfällig. Die orchestrale „Totenklage" des Breslauer Musikers Hermann Buchal ist kein durch Eigenart, Ausdrucksreichtum oder Leidenschaft fesselndes Werk, aber es ist gediegene, ehrliche Musik eines mit der Klangtechnik, Melodiebildung und Stimmführung wohlvertrauten, gut ausgebildeten Komponisten. Eine Hausse in Strawinsky ist erkennbar. Die Pulcinella-Suite, die der russische „Neutöner" nach sehr alter Musik von Pergolese bearbeitet hat, darf im Konzertsaal viel mehr Daseinsrecht beanspruchen als sein „Petruschka", der dort ganz fehl am Orte ist. Sein Concertino, das uns das Amar-Quartett nach einer interessanten Arbeit von Hindemith spielte, ist Irrenhausmusik. Denselben Eindruck werden die Radio-Hörer von „Petruschka" gehabt haben; denn er wurde ihnen ohne Erläuterungen „gesendet". Uebrigens darf man dem Orchesterverein empfehlen, den Radiofimmel nicht zu unterstützen, sondern als konzertschädlichen Konkurrenten zu betrachten. Zweimal führte Kleiber siegreich das Schlesische Landesorchester, und einmal leitete es Siegfried Wagner, der mit seiner Tondichtung „Glück" nicht viel Glück hatte und mit seinem Violinkonzertstück wenig Interesse weckte. Die „volkstümlichen" Orchesterkonzerte des Herrn Behr erreichten wieder eine mehr als volkstümliche Stufe. Die Kammermusikabende des Orchestervereins wurden wertvoll ergänzt durch Konzerte des Klingler-Quartetts und des Hirsch-Kauffmann-Trios, das dem Tschechen Wenzel Novak mit seinem „Trio quasi una ballata" und dem Oesterreicher Gal mit seinen anmutigen Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie gebührende Anerkennung verschaffte. Die neue Kammermusikvereinigung der Herren Völkel, Dr. Laserstein und Hosemann zeigte Spuren noch nicht ausgereiften Musizierens. Im vierten Kammerkonzert des Bundes für neue Musik machten wir die Bekanntschaft zweier Sonaten von Kornauth, gut kultivierter Musik ohne posierende Grimassen, doch auch ohne Tiefgang und starke Prägung, und eines Streichquartettes von dem Breslauer Völkel, der noch unselbständig, aber mit groß geschwungenen Gebärden musiziert. Aus der Solistenreihe kann ich hier nur wenige hervortreten lassen:

Gieseking, Edwin Fischer, Schnabel, die Kwast-Hodapp und die hiesige Pianistin F. Posner. Die Ankündigungen über die Sopranistin Salvatini und den von Zufällen auf eine Siegeshöhe gehobenen Geiger Prihoda erwiesen sich als stark übertrieben.

Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Brünn. Die musikalischen Ergebnisse der letzten zwei Monate lassen sich ganz kurz in der sehr erfolgreichen Uraufführung einer Oper „Das steinerne Herz" des Brünner Komponisten A. Tomaschek, in einem Männergesangvereinskonzerte und zwei Konzerten des Philharmonischen Orchesters zusammenfassen. Tomascheks Oper, das Werk eines durch die Technik des französischen Impressionismus hindurchgegangenen deutschen Romantikers, fand außerordentlichen Beifall und dürfte sich, schon seiner hohen melodischen Qualitäten wegen, bald auch auf auswärtigen Bühnen durchsetzen. — Aehnlich ereignisvoll war die Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms durch den unter der Leitung des feinsinnigen Musikers O. Hawran stehenden Brünner Männergesangvereins, die die hohe Stufe, auf der sich derzeit diese erste Chorvereinigung Brünns befindet, von neuem bestätigte. — Großen Zulaufs erfreute sich das diesjährige zweite Philharmonische Konzert, das von P. Mascagni dirigiert wurde. Trotzdem das Orchester ausgezeichnet spielte, hinterließ es jedoch wegen seines bunt zusammengewürfelten Programms (Beethoven, Rossini, Smetana, Wagner, Mascagni) keinen befriedigenden Eindruck. Wenig Glück hatten die Philharmoniker mit der Einladung C. Frotzlers (ehemaliger Leiter der hiesigen Musikvereinskonzerte) zum Dirigenten ihres dritten Konzertes. Frotzler stand gegenüber der Regerschen Ballettsuite und der IX. Symphonie Bruckners (wie schon aus seiner früheren Dirigententätigkeit bekannt ist) hilflos am Dirigentenpult und verunstaltete die herrliche Bruckner-Symphonie und Stellen aus dem Reger-Werk derart, daß beide Schöpfungen oft kaum wiederzuerkennen waren. Auch das Orchester spielte, wie nicht anders zu erwarten war, unsicher, zerfahren und unkorrekt. — Schließlich wäre noch zu berichten, daß die tschechischen Philharmoniker in ihrem fünften Konzert unter Leitung ihres sehr begabten Dirigenten Fr. Neumann Schönbergs „Gurrelieder" in exakter Weise zur Erstaufführung brachten.

Br. Weigl.

*

Cöthen i. A. Die alte Bach-Stadt hatte neulich ihr musikalisches Ereignis: die Matthäus-Passion kam zu ungekürzter Aufführung und zwar in zwei Teilen, nachmittags und abends. Seitens des von hohen Idealen erfüllten Dirigenten, des Musikdirektors Robert Hövker war alles geschehen, um das Riesenwerk in würdiger Gestaltung darzubieten. Für die instrumentalen Soli hatte man Verstärkung von auswärtigen Orchestern herbeigeholt. Die Soli sangen: Elisabeth Reichel (Sopran), Kammersängerin Emmi Neiendorff (Alt), Kammersänger Robert Bröll (Tenor), Fritz Zacharitz (Bariton) und Dr. W. Bohne (Baß). Aus der Chorarbeit des Bach-Vereins in den letzten Jahren sind folgende Veranstaltungen erwähnenswert: Bach: Johannes-Passion, Magnificat, Trauerode, Kantaten, h moll-Messe; Beethoven: Missa solemnis, Chorfantasie; Liszt: Heilige Elisabeth; Mozart: Requiem; Bruckner: Tedeum; Sgambati: Requiem; W. Böhme: Heilige Stadt; Herzogenberg: Deutsches Liederspiel; Bruch: Lied von der Glocke; Händel: Messias; Brahms: Deutsches Requiem. Darin spricht sich eine Summe von fleißiger Arbeit und musikalischem Streben aus, die höchst beachtenswert sind. *P. Kl.*

*

Eisleben. Das Jahr 1924 war für Eisleben wieder reich an musikalischen Erlebnissen. Dem Straube-Schüler Helmut John haben wir in der Hauptsache das musikalische Programm des letzten Jahres zu verdanken, in dessen Mittelpunkt das „Weihnachtsoratorium" von Bach stand. Helmut John baute das Werk klug und verständnisvoll, sicher und straff auf, besonders die farbenfreudige Schattierung betonend. Der Chor verriet eine tadellose Form, ganz besonders in den wundervollen Chorälen, deren sich der Dirigent auch dynamisch mit besonderer Liebe angenommen hatte. Die verstärkte Bergkapelle bewährte sich trefflich, nicht zuletzt durch die gute Wahl der Soloinstrumente. Auf derselben künstlerischen Höhe stand die Totenfeier in der Markkirche, wo Helmut John Liszts Trauerode für Orgel sowie die Es dur-Sonate von Rheinsberger mit starkem Ausdruck spielte. Auch das Sommerkonzert des Städt. Singvereins hatte Helmut John zu einem musikalischen Ereignis umzugestalten verstanden. Das Sextett Op. 271 (für 6 Blasinstrumente) von Karl Reinecke und das Quintett Op. 28 von Heinrich Kaspar Schmidt bedeuteten einen glücklichen Griff, ebenso wie die Volkslieder des Singvereins, die Helmut John zu innigster, volkstümlichster Musikalität auszulegen verstand. Im Januar dieses Jahres hatte der Singverein einen Kammermusikabend veranstaltet mit der Violinvirtuosin Leny Reitz-Buchheim (Dresden).

Dr. *Pfeifer.*

*

Freiburg i. Br. Der Uraufführungswahn der Konzertdirigenten beginnt allgemach groteske Formen anzunehmen. So brachte der Operndirektor Ewald Lindemann die „Saudades do Brazil" von Milhaud zur „reichsdeutschen Uraufführung". Es folgte dann Zemlinskys „Lyrische Symphonie" mit Gesangseinlagen nach Texten von Tagore. Stellt dieses Werk mit seiner exzentrischen Artistik reine „Kapellmeistermusik" dar, so begnügen sich die Tänze des Franzosen mit Lärmexplosionen, ohne hierbei irgendwelche Differenzierungen zu erreichen. In der Oper agieren sechs (!) Regisseure, die mit den fünf Kapellmeistern zusammen drei neue Werke in dieser Spielzeit herausbrachten. Brand-Buys' komische Oper „Die Schneider von Schönau" halten die Mitte zwischen Posse und Operette. Sie lebt von „wandernden Melodien", die sich in einem lustigen „Meistersinger"-Potpourri ein Stelldichein geben und den Wahn-Monolog nebst Beckmesser-Szenen sehr genau zitieren. Bei Schreker ist die „Entgötterung" sehr rasch durch dieselbe „Frankfurter Zeitung" erfolgt, die ihn vorher auf den Thron gesetzt hatte. Die widerliche Brunstmusik der „Gezeichneten" übt nur noch pathologische Reize aus. Schade um die Arbeit, die den Spielplan fast auf ein Vierteljahr stillegte. In Konzerten wetteifern das Musikhaus Liebers und der Buchhändler Ernst Harms. Seine Kammermusikabende haben eine Kultur geschaffen, die durch den Willen zur Kunst gemeinschaftsbildend im guten Sinne des Worts alle Kreise der Bevölkerung umfaßt. Der Liederabend von Emmy Krüger (Wien), das prächtige Musikantentum Edwin Fischers und ein Konzert des Berliner Schumann-Trios stehen noch in lebhafter Erinnerung. Der Größe wächst der Geiger Otfried Nies entgegen, der in Julius Weismann am Flügel einen überragenden Partner fand.

Fr. W. H.

*

Heidelberg. Aus der Fülle der Veranstaltungen lassen sich einige wenige als besonders bemerkenswert hervorheben: Da war vor allem eine würdige Wolfrum-Gedächtnisfeier anläßlich des 70. Geburtstages des Meisters im Dezember vorigen Jahres. Vormittags war eine Morgenfeier in der Peterskirche, wobei eine Gedenktafel enthüllt wurde und abends eine Aufführung des Wolfrumschen Weihnachtsmysteriums in der Stadthalle. Bei der Morgenfeier hielt Prof. Frommel eine Gedächtnisansprache, Dr. Poppen und Hermine Reusch-Weiß spielten „In memoriam Friederici benigni" und die Orgelsonate in b moll von Wolfrum, der Bach-Verein sang einige Chorsätze. Bei der Aufführung des Weihnachtsmysteriums gaben Bach-Verein und städt. Orchester unter Dr. Poppens Leitung eine gute Leistung. Unter den Solisten seien Aaltje Noordewier-Reddingius, Gunnar Graarud, Luise Lobstein-Wirz und Karl Weidt hervorgehoben. Das Mysterium erwies sich als ein starkes, lebensfähiges Werk. Es stellt das Bekenntnis Wolfrums dar: Die alten Krippenlieder hat er in ein seiner Zeit entsprechendes Gewand gekleidet und dadurch eine Verbindung Bachschen und neudeutschen Geistes hergestellt. Das Werk ist reich an feinen Anspielungen und an hoher kontrapunktischer Kunst. Anfang Februar vereinigten sich das Städtische Orchester und das Pfälzische Landessymphonieorchester unter Ernst Boehes Leitung zur Erstaufführung des Klavierkonzertes von Otto Voß. Den Klavierpart hatte der Komponist übernommen. Dieses Werk ist zwar etwas verworren in der Form, birgt manchen guten Gedanken, krankt aber sehr an der überladenen Instrumentierung. Begrüßenswert ist die Tatsache, daß auch bei den Kammermusikveranstaltungen neben Althergebrachtem einiges Neue zu Gehör kam. Großer Beliebtheit erfreuen sich die seit Weihnachten von Dr. Poppen jeden zweiten Samstag in der Peterskirche veranstalteten Abendmusiken, in denen eine reiche und gute Auswahl kleinerer und größerer Werke der Kirchenmusik stimmungsvoll vorgeführt wird. Dr. *L.*

*

Oberhausen (Rheinland). Wir kommen aus den Krisen nicht heraus. Kaum waren wir mit Mühe und Not durch die Inflationszeit gekommen, da bedrohte der Weggang des Leiters des Städt. Musikvereins (der Nachfolger K. Steinhauers, Bruno Weiyersberg) im September vorigen Jahres unsere Zukunft. Vielversprechend war der Ausblick nach dem Uebergang des Vereins in städtische Verwaltung, durch Anschluß an die städtischen Musikveranstaltungen, wodurch das neu gegründete Orchester an dem Orte war, zu dem größere Chor- und Orchesterwerke herangezogen werden

konnten. Bisher mußten stets die Orchester aus Duisburg oder Essen geholt werden. Durch die Zusammenschließung des Städt. Musikvereins (für Symphoniekonzerte und größere Chorwerke), der Vereinigung der Musikfreunde (für Kammermusik und kleinere Orchesterwerke, namentlich die älterer Meister) und des Volkschors (für Chorgesang) hoffte man nach dem Grundsatz „getrennt marschieren, vereint schlagen" eine einheitliche Musikpflege zu schaffen. Aber was sind Hoffnungen? Wieder bedrohen uns Schatten! Der Drei-Städte-Theaterverband löst sich auf (Oberhausen-Hamborn-Gladbeck). Es wäre tief zu bedauern, daß dadurch neben dem Theater das Musikleben unserer Stadt wieder in Rückstand käme. — Schon der Auftakt der Tätigkeit von Dr. Walter Meyer-Giesow, dem Nachfolger Bruno Weyersbergs, war vielversprechend. Pfitzners Kantate „Von Deutscher Seele" hinterließ bei überfülltem Saale einen solch nachhaltigen Eindruck (Solisten Eva Bruhn, Essen; Marta Adam, Leipzig; Dr. Hans Nietan, Dessau und Dr. Wolfgang Zeuner-Rosenthal, Leipzig), daß eine Wiederholung zu Volkspreisen (Oberhausen hat vorwiegend Arbeiterschaft) stattfand, die wieder ein vollbesetztes Haus hatte. Die Solisten stellte diesmal die hiesige Oper (Maria Dolff, Vera Janson, Gustav Wünsche und Franz Bork). Hatte Dr. Meyer-Giesow trotz oder gerade wegen seiner Jugend damit sein Kennen und Können gezeigt, so spürte man das noch mehr im zweiten Konzert in seinem eigentlichen Gebiet, dem a cappella-Chorkonzert. Schon die Auslese zeugte von Geschmack. Das beweisen die Namen H. Isaak, H. Albert, Hasler, Strandellus, Schubert, Löwe, Brahms, Hausegger. Die Solisten waren Henny Wolf (Berlin) und Dr. Waldemar Staegemann (Dresden). Dr. Meyer-Giesow war ein feinsinniger Begleiter am Flügel. — Das Symphoniekonzert (Moderne Meister): Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, Lieder von Strauß und Wolf, Nusch-Nuschi, Tänze von Hindemith, Till Eulenspiegel von R. Strauß, sollte auch hier die Bekanntschaft (Wolf ausgenommen) noch lebender Tonsetzer vermitteln. Die Aufnahme war, wie vorauszusehen, eine geteilte. Sei es darum! Wir wollen nicht zu sehr als rückständig angesehen werden, obgleich uns die „Alten" (Haydn, Mozart, Beethoven und — ja, auch Wagner) gleichwohl lieber sind. — Das Volkstümliche Konzert und ein Richard-Wagner-Abend erfreuten sich ebenfalls beifälliger Aufnahme. — In Aussicht steht noch Beethovens IX., die vor 100 Jahren, 1825, hier im Rheinland zum ersten Male auf dem Niederrheinischen Musikfest in Aachen unter F. Ries aufgeführt wurde. *Spectator.*

*

Ulm a. D. Zum neuen Theaterdirektor für die kommende Spielzeit hat der Gemeinderat unter 71 Bewerbern Erwin Dietrich aus Stuttgart bestellt. Man erwartet von ihm tatkräftigste Pflege der von Direktor Kißmer wieder eingeführten Oper. Hoffentlich sieht man in maßgebenden Kreisen nun auch die Frage eines städtischen Orchesters als dringend an und läßt bei dem Aufbau desselben die größte Sachlichkeit walten. — Hier, am Donaustrande, werden die Wogen des musikalischen Lebens nicht von allzu großer Expansionskraft getragen. Konzert- und Theaterleben, wenigstens was die musikalische Seite desselben anbelangt, fristen ein nicht aufreibendes Dasein. Hie und da steigt eine Feuersäule etwas höher als im gewohnten Maße. Die schlechte finanzielle Unterstützung durch die Stadt machte im Musentempel wie im Konzertbund Ulm-Oberschwaben weitere Pläne unmöglich; denn diese beiden teilen sich in der Hauptsache in die Kulturaufgaben der zweitgrößten Stadt Württembergs. — Noch im August vorigen Jahres legte der Donkosaken-Chor in einem Kirchenkonzert Proben seiner nationalen Eigenart ab. Mit dem städtischen Musikdirektor Fritz Hayn veranstaltete die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung unter Leitung ihres Führers Dr. Holle ebenfalls ein Konzert in den weiten Hallen unseres Münsters. Auf diese Weise wurden wir doch lebendig und würdig an Bruckners Geburtstag erinnert. In den einzelnen Vorträgen blieb auch den Stuttgarter Gästen die Tücke der Münsterakustik nicht erspart. Brodersen (München) diente anläßlich eines Abends der Liedertafel R. Trunk sowie R. Strauß, von seiner Tochter begleitet. Des Konzertbundes erste Veranstaltung brachte Karl Erb und Maria Ivogün. Die Amar-Leute stellten Hindemiths Op. 22 C dur zwischen Verdi und Haydn, exponierten dadurch ihren tüchtigen Bratschisten in der rechten Weise. Jedenfalls vermittelten die vier einen seltenen Genuß. Pfitzners romantische Kantate bildete mit einen Höhepunkt des Konzertwinters. Fritz Hayn hatte das Theaterorchester einschließlich der mitwirkenden Dilettanten durch eine entsprechende Anzahl tüchtiger Kräfte aus München veredelt. Der Verein für klassische Kirchenmusik und Mitglieder der Liedertafel bewältigten die Aufgabe des Chores über Erwarten. Von den verpflichteten Solisten Irma Donle-Gorter, Anna Erler-Schnaudt, Willi Bauer (München) und Martin Wilhelm (Berlin) entsprach der letztere am wenigsten. Hayn als Leiter darf diese Leistung als die gediegenste in seinem hiesigen Schaffen buchen. Im letzten Konzert der Serie spielte Gustav Havemann die Konzerte von Beethoven und Brahms mit akademischer Reife. Auch die römischen Sänger beehrten uns mit ihrem Besuche, um den Unterschied zwischen südlicher Auffassung und deutscher Kultur deutlich hervorzuheben. Wir entscheiden uns lieber für letztere. — Die Stadt hatte dem Theaterdirektor die Oper zur Auflage gemacht. Mit den bescheiden zur Verfügung stehenden Mitteln pflegte man hauptsächlich die Spieloper. Kapellmeister Schmid-Bresten aus Augsburg zeigte in einer „Königskinder"-Aufführung, was sich aus den gegebenen Verhältnissen durch intensive Arbeit und Verständnis herausschälen ließe. In einigen wertvollen musikalischen Morgenaufführungen gedachte Konzertmeister Heppes Beethovens, Brahms', Hugo Wolfs und sogar des modernen Jarnach. Zeitgemäßem Schaffen wird in Kreisen der Musikfreunde noch kein allzu deutliches Verständnis entgegengebracht. *H.*

*

Wiesbaden. Die Berufung Otto Klemperers nach Wiesbaden hat für unsere Oper, wie vorauszusehen, mehr den Charakter einer glänzenden Dekoration in Form von vorübergehenden Gastspielen angenommen. Klemperer, der unserem Sologesangspersonal in keiner Weise auf die Beine half — eine erste dramatische Sängerin fehlt uns schon seit Jahr und Tag, und gute Kräfte, wie Roth (1. Bariton) und Abendroth (1. Baß) konnten noch nicht ausreichend ersetzt werden —, dirigierte einige Male die Meistersinger und den Fidelio; letztere Oper leider in einer total verunglückten szenischen Aufmachung, die nicht aus musikalisch-dramatischem Empfinden, sondern aus der Sucht „Neues um jeden Preis" geboren war. Von Lohengrin, Salome und Figaros Hochzeit dirigierte Klemperer nur eine oder zwei Aufführungen, überließ dann aber den Taktstock und den dazu gehörigen Geist dem hier schon seit längeren Jahren amtierenden, sehr tüchtigen Kapellmeister Rother. Da dieser nicht *alles* dirigieren kann, ist noch der Chordirektor Dr. Tanner als routinierter Dirigent tätig; und sogar Prof. Mannstädt, der eigentlich schon den Opern-„Dienst" quittiert hatte, wurde hin und wieder nochmals ans Pult berufen. Es muß aber gesagt sein, daß jedes Auftreten Klemperers ein Fest für die Musikfreunde bedeutet, wenn man auch selbst nicht mit *jeder* seiner Auffassungen oder Ausdeutungen einverstanden zu sein braucht. (Schrecklich war z. B. die Mozart-Singerei ohne die stilistisch gebotenen Vorhalte.) Vielleicht gab er aber sein Bestes in vier Konzerten des Staatstheaterorchesters, wo er Symphonien von Mozart und Beethoven, Schubert und Schumann, dazu Bruckners „Achte" mit unvergleichlicher Spannkraft und Geistigkeit dirigierte. An Neuheiten brachte er die Pergolesi-Suite von Strawinsky, die so stilgemäß fromm und deutsch beginnt und so sarkastisch verwildert und russisch endet, und Kreneks 2. Concerto grosso, das wohl Talent aber wenig Geschmack verrät und zum Widerspruch reizte. Auch die „Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky machte ein paarmal von sich reden, um — voraussichtlich für immer zu verschwinden. Und so verschwand denn auch Klemperer auf Wochen und Wochen: er soll irgendwo in Asien gastieren. Einen erfreulichen Zuwachs hatte Klemperer unserem Musikleben verschafft in der Person des aus Köln mitgebrachten Konzertmeisters Jos. Peischer, der sich hier als Sologeiger in Konzerten und als Führer eines von ihm zusammengestellten „Peischer-Quartetts" rasch beliebt gemacht hat. Das Quartett besteht aus Mitgliedern des Staatstheaterorchesters und konnte alsbald mit sechs Kammermusikabenden auf den Plan treten. Neben bekannten Werken klassischen und romantischen Stils wurden bisher auch gespielt: Streichquartett Es dur von Reger und e moll von Smetana, ein espritvolles Quartett von S. Tanejew und ein wohlklingend gesetztes a moll-Quartett von J. Kreisler — gute moderne Konzertmeistermusik. — Im Kurhaus führt Karl Schuricht das Szepter und hat neben dem Kurorchester, dessen musikalische Disziplin ja von früher her allgemein anerkannt ist, auch den Chor zu überraschender Leistungsfähigkeit herangebildet. So bescherte uns Schuricht in seiner klar durchdringenden, von unverbrauchter geistiger Elastizität erfüllten Kunstweise ganz vorzügliche Aufführungen von Mahlers II. Symphonie, Schumanns „Manfred", Verdis Requiem und zuletzt noch von Frederik Delius' „Messe des Lebens". Dies Werk war schon vor zehn Jahren hier gehört worden, vermochte aber damals nicht tiefer zu packen. Diesmal, bei glänzender Wiedergabe, fand es in seinem vornehmen Impressionismus, in der erfindungsreichen, oft fast wie hypnotisierenden Stimmungsmalerei — es handelt sich bekanntlich um Teile aus Nietzsches „Zarathustra" — eine geradezu enthusiastische Aufnahme. Der Komponist, schwerleidend an den Krankenstuhl gebannt, wohnte

der Aufführung bei und wurde herzlich gefeiert. Nächst Werken wie Bruckners V. und IX. Symphonie hat Schuricht von neueren Orchesterwerken das Concerto grosso von Kaminsky gebracht, ferner die übermütige Petruschka-Suite von Strawinsky, die höchst phantastischen Visionen von H. Wetzler und die Rudi Stefansche Musik für sieben Saiteninstrumente, wobei aber das Streichquintett mehrfach besetzt war, — was sehr zu empfehlen ist. Außerdem gab es unter Schurichts Leitung Pfitzners Violinkonzert, von Alma Moodie gespielt, Respighis Concerto Gregoriano, vom Konzertmeister Bergmann gespielt, und das am meisten erfreuende Violinkonzert von Busoni, mit welchem Ad. Busch einen glänzenden Erfolg hatte. Ein wertbeständiges Klavierkonzert von Delius brachte der Schweizer Pianist Hans Levi-Diehm zu Gehör. Die jetzt so viel gefeierte Cida Lau ließ sich in altitalienischem Ziergesang hören und — kann sich in der Tat hören lassen; und so auch die berühmte Maria Olzewska aus Wien, die mit Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen" die Herzen eroberte. Weitere Konzerte im Kurhaus gaben: Fritz Rehbold, Mitja Nikisch, Florizel v. Reuter — lauter Virtuosen ersten Ranges; das Kurhaus-Streichquartett, vom Konzertmeister Bergmann angeführt, veranstaltete regelmäßige Kammermusikabende, die manch Treffliches brachten. Im Verein der Künstler und Kunstfreunde wird ebenfalls die Kammermusik gepflegt. Unter den dazu berufenen auswärtigen Quartett-Genossenschaften fand das Würzburger Quartett mit Schiering an der Spitze allgemeinen Anklang; auch sonstige Instrumental- und Gesangssolisten bezieht dieser Verein von auswärts. Unter unseren einheimischen Sängerinnen haben drei Altistinnen Bedeutung zu beanspruchen: Lilly Haas (vom Staatstheater), Lully Durenil-Alzen und Anna Marie Sturm.

Prof. *Otto Dorn.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Karlsruhe. Margarete Voigt-Schweikert in Karlsruhe hat in ihrem 17. Kammerkonzert ihre Liederfolge für Tenor „Im bitteren Menschenland" mit Opernsänger Albert Peters vom badischen Landestheater aufgeführt. Darauf spielte sie mit Prof. Schmid-Lindner aus München die Suite für Violine und Klavier „Grillen" von Joseph Haas. Beide Werke wurden einstimmig von der Kritik sehr anerkennend beurteilt.

*

Mainz. Unter musikalischer Leitung von *E. Zuckmayer* brachten die letzten Veranstaltungen der Mainzer „Gesellschaft für neue Musik" das Bläseroktett von Strawinsky, sowie das „Persische Ballett" von Wellesz und den „Dämon" von Hindemith, letztere Werke als Gastspiel der „Neuen Tanzbühne" (Münster i. W.) in Verbindung mit dem Mainzer Stadttheater. Anna Ibald (Düsseldorf) sang Strawinsky's „Katzenlieder", das Bergmann-Quartett (Wiesbaden) spielte Schulhoff und Casella. Kammersängerin Gutheil-Schoder und Kapellmeister Herbert brachten mit einem Ensemble Leipziger Musiker Schönbergs „Pierrot lunaire".

*

Wien. Der Wiener Orgelmeister Franz Schütz, durch dessen Wirksamkeit Orgelkonzerte in Wien populär geworden sind, widmete einen ganzen Abend dem Schaffen von Franz Schmidt, der mit einer Toccata, Präludium und Fuge in Es, die zur Uraufführung kamen, in die Reihe unserer allerersten Orgelkomponisten rückt. Namentlich die Toccata machte einen überwältigenden Eindruck. Schmidts 50. Geburtstag feierte Franz Pawlikowsky mit einer Aufführung der Symphonie in Es dur.

BESPRECHUNGEN

Bücher

Fritz Cassirer: Beethoven und die Gestalt, ein Kommentar. In Ganzleinen gebd. M. 12.—. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925.

„Darum geht es: durch die Pädagogie der Kontinuität Stufen, Partikeln zu gewinnen, die ohne Aehnlichkeit den Sinn weiter tragen!" In diesem Satz ist das Grundprinzip Cassirers zu sehen, der alle motivischen Bildungen eines Werkes als „Stufen" ganz weniger Urmotive nachzuweisen sucht. In der Entwicklungsreihe dieser Stufen ist dann die Einheitlichkeit des Werkes begründet. Der Fehler des Werkes besteht in der einseitigen Bevorzugung der melodischen Bildungen; von Harmonie ist fast nie die Rede. Es werden aufsteigende und absteigende Intervalle als Stufen desselben Urmotivs betrachtet. Dem aber ist durchaus zu widersprechen. Derartige Intervalle haben nur eine optische, symmetrische Aehnlichkeit; akustisch sind sie völlig verschieden. Und so sind auch vielfach die melodischen Aehnlichkeitsbeziehungen Cassirers mehr Sache des Auges, wie des Ohres. Sie zerschneiden häufig die musikalischen Motive und verschwinden dem Ohre bei Hinzutritt der Harmonie vollkommen. Ob überhaupt die melodischen Aehnlichkeiten bei der Entwicklung und Einheitlichkeit eines Werkes in so hervorstechender Weise beteiligt sind, wie es nach Cassirers Darstellung den Anschein hat, ist sehr fraglich. Ist deshalb den musikalischen Resultaten des Buches gegenüber dem Leser starke Kritik zu empfehlen, so gilt das noch mehr für den sprachlichen Stil. Die phantastische und übertriebene Sprache mit den vielen Zitaten, besonders aus Goethe, ist alles andere als ein erleichternder „Kommentar". Einfache Tatsachen werden in geschraubten und schwulstigen Ausdrücken wiedergegeben. Es wird vielen gehen wie dem Referenten, dem dadurch vollends der Genuß an den sehr subtilen und manchmal geistvollen Untersuchungen Cassirers verdorben wird. Echte Wissenschaft kann und muß möglichst einfach dargeboten werden.

Dr. *Paul Mies* (Köln).

*

Martin Friedland: Kritik als kulturphilosophisches Problem. 40 S. Verlag der Allgemeinen Musik-Zeitung, Berlin-Schöneberg 1925.

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung unternimmt es, das wohl nie ganz befriedigend zu lösende Problem „Kritik" in einer Gesamtperspektive darzubieten. Die in sehr anregender Form vorgetragenen Gedanken vermögen jeden Leser zum eigenen Nachdenken zu veranlassen und die Fäden nach dieser oder jener Richtung weiter auszuspinnen. Friedland beleuchtet von verschiedenen Seiten das Problem und bringt für manchen vielleicht nicht immer ganz neue Gedanken, jedenfalls aber neue Gesichtspunkte, so daß der Kritiker von Beruf wie der einer Kritik skeptisch gegenüberstehende Künstler und der Laie, der sich mit der immer aktuellen Frage irgendwie schon beschäftigt hat, neue Anregungen empfängt. Man kann dem Verfasser mit seinen überzeugenden Gedanken wohl beipflichten, vor allem daß er bei der Frage nach dem Sinn der Kritik den wertvollen Gedanken hervorhebt, daß „Kritik Werterkenntnis und -Einordnung ist, die niemand zu Liebe und niemand zu Leide geschieht"; den man gerade heutzutage dem Kritiker sowohl wie dem über Wert oder Unwert sich besinnenden schaffenden Künstler vorlegen darf. Von hier aus eröffnen sich auch für jeden, der kritisch an eine „künstlerische Leistung" herantreten will, neue Blickpunkte auf die Einstellung und die Anforderungen, die die Beurteilung eines solchen erfordert. Man möchte in der Abhandlung des kulturphilosophischen Problems besonders am Anfang noch manche die Eindeutigkeit des Ausdrucks genauer feststellende Begriffsbestimmung wünschen, die es auch demjenigen ermöglicht, sich rasch zurecht zu finden, der sich noch wenig oder nicht mit dem Problem beschäftigt hat. Dr. *K. Häring.*

*

Johannes Sncer: Praktische Harfen-Schule. III. neu bearb. Aufl. Rob. Forberg, Leipzig.

Ein sehr beachtenswertes Werkchen, um so mehr als der Verfasser es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Lernenden mehr auf das Praktikum des Orchester-Harfenisten hinzuweisen. Doch wünschte ich diesem Werkchen einen zweiten Teil für die höhere Ausbildung und Vollendung der Technik unter Einreihung von praktischen Winken des manchmal recht schwer zu behandelnden Instrumentes, damit dieser dazu beiträgt, dem Lernenden neben der Erlangung einer soliden Technik und eines gesunden Tones, auch Schritt für Schritt die Eigenart und Behandlungsweise des Instrumentes zu eigen zu machen. Sehr gut wäre es, wenn bei den betreffenden Uebungsabschnitten auch der betreffende Titel anderer Etüden und Vortragsstücke der betreffenden Stufe eingefügt wäre, damit der Lernende auch in der Lage ist, andere Sachen in seinem Fähigkeitsgrade sich anzusehen. Auch Angaben von Transkriptionen, Transpositionen und auch Einführungen in die hauptsächlichsten Orchesterpartien sind hier einzureihen. Sehr problematisch will mir natürlich auch gerade bei der Harfe der Weg des reinen Selbstunterrichtes erscheinen. Ist es doch manchmal geradezu erschreckend, mit welchen Kenntnissen mancher Berufsspieler im Orchester anzutreffen ist. Daher möchte ich diesem Werk einen rechten Ausbau wünschen.

Alfred Ernst.

*

Franz Ludwig: Kurzgefaßte Musikgeschichte des Erzgebirges. Uhls Heimatbücher des Erzgebirges und Egertales. Bd. 11. Verlag V. Uhl, Kaaden.

Eine Zusammenstellung von im Erzgebirge geborenen Komponisten, Musiktheoretikern und praktischen Musikern nach Lebensdaten und Wirksamkeit in rein chronologischer Reihen-

folge. Irgendwelche kultur- oder stilgeschichtliche Kenntnisse werden nicht vermittelt. Das Büchlein soll offenbar nur eine vorläufige Uebersicht geben für etwaige weitere Arbeiten.

*

Rudolf Jung: Gedanken über Tristan und Isolde 1916 — Parsifal, Versuch einer psychologischen Deutung 1913. — Tannhäuser, Vortrag gehalten im Stadttheater Bern 1919. Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Diese Schriftchen sind insofern sehr lesenswert, als sie die Ansicht eines Künstlers wiedergeben, der vor den Aufgaben seines Berufs eine hohe Achtung hat. R. Jung schreibt hier weder als Musiker noch als Wissenschaftler, sondern nur als Darsteller Wagnerscher Heldengestalten, wie er als Künstler Rich. Wagner auffaßt. *A. K.*

*

Jacques Offenbach: Beiträge zu seinem Leben und seinen Werken. Sonderveröffentlichung der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Herausgegeben von Kurt Soldan. Verlag F. A. Günther & Sohn A.G., Berlin.

Die Inszenierung der Offenbachschen Werke ist heute mehr Problem geworden denn je. Denn durch den Rückgang der humanistischen Bildung des deutschen Volkes ist das Götter- und Heldenwesen Griechenlands für viele eine terra incognita und die geistvollen und witzigen Beziehungen zu damals zeitgenössischen Werken sind dem Großteil unseres Publikums unverständlich. Heutzutage kennen tatsächlich weit mehr Leute Offenbachs Orpheus-Parodie als das Glucksche Original. Die Idee der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, durch Schaffung von Leitgrundsätzen neue Richtlinien für die Inszene von Offenbachs Werken zu geben, ist somit sehr zu begrüßen. Leider wurde hier nicht organisch, geschweige denn wissenschaftlich verfahren. Das Heftchen ist ein Konglomerat von Aufsätzen teils mehr, teils weniger interessanten Inhalts ohne innerlichen Zusammenhang. Unter ihnen ragen die Beiträge von Georg Richard Kruse, Fritz Zweig und Erik Reger hervor. Offenbach als Musiker erscheint aber in dieser Veröffentlichung vollkommen vernachlässigt. Und wie viel wäre da noch zu sagen!

Robert Hernried (Erfurt).

*

Friedrich Blume: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert. Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von H. Abert. Bd. 1. Verlag Fr. Kistner und C. W. F. Siegel, Leipzig 1925.

Wie sehr unsere Kenntnisse von der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts dürftig und schwankend sind, das zeigt wieder einmal diese wissenschaftlich gründliche Arbeit. Blume hat auf Grund französischer und niederländischer Quellen versucht, die Geschichte des Instrumentaltanzes bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück zu verfolgen. Während die Musik zu den Volkstänzen von der Liedliteratur her gebildet wurde, herrschten in den oberen Ständen des deutschen Volkes französisch-niederländische Instrumentaltänze. Nur diese kommen als Vorläufer der deutschen Orchestersuite in Betracht. Dagegen hält Blume die Tanzstücke der Klavier- und Lautentabulaturen für Tanzparaphrasen, nicht Gebrauchstänze. In eingehenden Analysen wird der Tanztyp der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts behandelt: die Basse danse, die dann gegen Ende des Jahrhunderts von Pavane und Gaillarde abgelöst wird. Sehr beachtenswert ist, was Blume bezüglich der Notation mehrstimmiger Instrumentaltänze und ihrer Uebertragung in moderne Partitur feststellt. Nach einem Brüsseler Manuskript aus der Mitte des 15. Jahrhunderts scheint bereits in den choraliter notierten Melodien die allmähliche Anbahnung der Suite enthalten zu sein, insofern schon hier die Zusammenstellung zweier Tänze zu einer feststehenden Ordnung unter bestimmtem Namen üblich war und zwar als rein instrumentale Musik. Verbindungsglieder von diesem Manuskript zu den Basses Danses fehlen gänzlich. — Viele Hauptgedanken dieser Schrift, die hier nur angedeutet werden konnten, scheinen mir nicht minder für die Beurteilung der Vokalmusik im 16. Jahrhundert bedeutsam. Jedenfalls sind die sonst geläufigen Sammelbegriffe „a cappella“ und „polyphon“ für diesen Zeitraum stets mit Vorsicht zu gebrauchen. Ein Heft mit zahlreichen Notenbeispielen veranschaulicht den textlichen Teil. *A. K.*

Musikalien

Franz Philipp: Eine Folge alemannischer Lieder für Männerchor. L. L. Schultheiß, Musikverlag, Ludwigsburg.

Die prinzipiell wohl mögliche und oft genug geäußerte Erwartung, die üble Liedertafelei selbst unserer größten Männergesangvereinigungen möge doch endlich aufhören und der klappernde Automatismus ihrer Konzertprogramme durch wertvoll Neues aufgefrischt werden, scheiterte bislang an der sehr mäßigen Produktion auf diesem Gebiete. Weder die schablonenhaft wiederkehrenden Volksliederabende, noch die wahnsinnigsten Anstrengungen mit sogenannten Kunstchören vermochten daher solche Veranstaltungen wesentlich über das Niveau von Familienfesten hinauszuheben und ihnen eine künstlerisch befriedigende Note zu geben. Um so erfreulicher präsentiert sich das vorliegende Werk, das den Männerchören ohne jede gekünstelte Ambition und dennoch weit über dem Tiefland des Konventionellen eine durchaus anspruchsvolle und erwünschte Aufgabe zuweist. Franz Philipp, der jetzige Direktor des bad. Landeskonservatoriums, hat sich aus Hermann Burtes schnell bekannt gewordener alemannischer Gedichtsammlung „Madlee“ sechs Texte ausgesucht und sie als Op. 18 mit kongenial urwüchsigem Verständnis vertont. Das volkhaft Bodenständige, jene Triebkraft also, durch die der Männerchor seine einzig wahre Berechtigung erhält, ist absolut gewahrt, aber zugleich auch in eine Kunstform gebracht, die überraschende Schattierungen von Persönlichkeitsklang offenbart. Als Zeugnis von ähnlicher Meisterschaft im Satz gingen die a cappella-Chöre „Unserer lieben Frau“ voraus. Auch dort war schon ein Zurückgreifen auf ältere Formen bemerkbar, wodurch der Vierklang an selbständigem Leben viel gewann. Fast das gleiche wiederholt sich hier mit künstlerisch zwingender Notwendigkeit und stellt die außerordentliche Könnerschaft Philipps abermals außer Zweifel. Vornehmlich den südwestdeutschen, mit dem alemannischen Dialekt wohl vertrauten Sängern bietet sich darin Produktives und Eigenes. Zwischen munteren herzhaften Strophenliedern steht in der Mitte die kanonisch eingeführte Komposition der „Zwei Sterne“, eine Schöpfung von ergreifender Wirkung und inniger Empfindung, deren warmblütige Melodie allein das Studium des ganzen Werkes rechtfertigen müßte. *H. Sch.*

*

Fritz Egon Pamer: Wiegenlied, 4 Lieder für Singstimme und Klavier. Doblinger, Wien.

Das erstere sinnig verhalten, die 4 Lieder von famoser Gestaltungskraft, namentlich „Zehn kleine Negerbuben“. Dazu äußerst dankbar für die Stimme!

*

Franz Ippisch: 3 Lieder für 1 Singstimme und Klavier. Doblinger, Wien.

Von beachtenswerter Stimmung; reizend ist Nr. 2 (Das große Karussell).

*

Karl Platzer: Hymnus für unbegleiteten gemischten Chor (vierstimmig, zum Teil 6fach geteilt.) Verlag R. Banger Nachf. (A. Oertel, Würzburg.)

Von eindringlicher Wirkung, mittelschwer. Schon an sich als a cappella-Komposition zu begrüßen.

*

Max Weydert: Op. 35, Der deutsche Spielmann, 22 ein- und zweistimmige Lieder für 2 weibliche Stimmen mit Klavierbegltg. Bisping, Münster i. W.

Für den Schulunterricht komponiert; dafür zu empfehlen, denn die Sammlung zeigt sich durch Geschmack und Gediegenheit aus. — Von derselben einfach-schlichten Art:

Max Böhm: Op. 7, Kommt mit ins Kinderparadies. Musikverlag Franz Zorn, Nürnberg.

*

Julius Weismann: 3 Lieder aus dem Stundenbuch von R. M. Rilke, Op. 82. Verlag Renk & Eichenherr, Freiburg i. Br.

Gedichte und Musik sind *eins* geworden. Das besagt Weismanns reife Kunst.

*

Botho Sigwarth: Op. 4: 5 Lieder für hohe Stimme mit Klavier. Op. 5: 3 Lieder für tiefe Stimme mit Klavier. Forberg, Leipzig.

Einfach tonale, impressionistisch angehauchte Stimmungsbilder.

*

Paul Mittmann: 2 Lieder für Singstimme, Klavier und obligate Flöte. Forberg, Leipzig.

Einem Bedürfnis entgegenkommend, dankbar. Namentlich die Flöte ist sehr geschickt behandelt.

*

Wilhelm Jung, Op. 9: 3 Lieder für mittlere Singst. und Klavier. Forberg, Leipzig.

Wohlklingend, einfach harmonisch gestaltet.

Paul Graener, Op. 66: Suite für Cello und Klavier. Simrock.
Mit fein ziselierter Kontrapunktik ausgestattet, im Vortrag für das Soloinstrument sehr dankbar.

*

Wilhelm Rinkens, Op. 26: Suite in antiken Tonarten für Cello und Klavier. Simrock.
Nach diesen feinen Stücken mögen alle guten Cellisten dankbar greifen!

*

Walter Lang, Op. 6: Streichquartett h moll. Ries & Erler.
Ein harmonisch fein geklärtes Werk, offenbar aus der Schule des Meisters Klose hervorgegangen; eine ansprechende Tripelfuge gibt guten Beschluß.

*

Hans Gál, Op. 10: 5 Intermezzi für Streichquartett. Simrock.
Die Stücke sind fließend hingeworfen, von reinem Quartettcharakter und intimer Wirkung. Der nur mittleren Schwierigkeiten wegen kommen sie auch dem häuslichen Musizieren entgegen.
— Op. 13: Klavierquartett in B dur.
Großangelegt, zum Teil von imposanter Wirkung.

*

Johannes Weyrauch, Op. 6: Streichquartett in einem Satze. Kistner, Leipzig.
Mir scheint die im Motto angedeutete Gewalt hauptsächlich in einem rigorosen Umspringen mit jeglichen Taktarten zu bestehen, auch sonst machen sich Extravaganzen breit, die den Fluß und den reinen Quartettcharakter stören. Dagegen sind Phantasie und eigene Erfindung anzutreffen.

*

Rudolf Karel, Op. 12: Streichquartett Es dur. Simrock.
In der Hauptsache auf harmonischer Grundlage unter Benutzung reichster Chromatik aufgebaut; fließend und guter Wirkung sicher. Für den häufigen Taktwechsel liegt meines Erachtens eine innere Notwendigkeit nicht vor. *R. Gr.*

*

Bruno Leipold: Jesus Nazarenus, volkstümliches geistliches Oratorium in vier Teilen für Chor, Soli, Streichorchester und Orgel. Verlag von Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.
Ein Potpourri aus einer Unzahl von Chorälen und Kirchenliedern ist dieses „Oratorium". Sie sind durch begleitete (und nicht immer glücklich erfundene) Rezitative verbunden. Wo Leipold Eigenes gibt, lehnt er sich an gute Vorbilder an. Aber auf die Dauer wird dieses ewige Andantemusizieren langweilig, zumal, wo Streicherkontrapunkte ausgesetzt sind, diese recht trocken anmuten. Gleichwohl wird dieses Werk bei Teilaufführungen durch kleinere Chorvereinigungen und in kleineren Städten, die, wie der Verleger in einem Rundschreiben mitteilt, auch mit alleiniger Begleitung der Orgel zu bewerkstelligen sind, fromme Gemüter zu erbauen vermögen. Denn es sind Gesänge von wirklich guten Meistern darin enthalten. Nur soll man es um Gotteswillen nicht „Oratorium" nennen ... *Robert Hernried* (Erfurt).

*

Franz v. Hoesslin: Quintett (cis moll) für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Verlag N. Simrock, Berlin-Leipzig.
v. Hoesslin, der mir bisher nur als feinsinniger intelligenter Dirigent bekannt war, erweist sich in diesem Werke als ein Komponist von ganz bedeutsamem kontrapunktischen Können. In dieser Kunst sind ihm fraglos Brahms und Reger Vorbilder gewesen, wie es nicht nur ein Blick auf das Gesamtbild der fein differenzierten polyphonen Faktur ergibt, sondern wie es sich auch an einzelnen kleinen Zügen offenbart. So könnte man eine Befruchtung durch letzteren — um nur etwas herauszugreifen — in jenem dem umgekehrten Hauptgedanken gegenübergesetzten bewegten (Fugen-)Thema des con-moto-Teiles im ersten Satz erkennen, wie auch der letzte in Variationenform gestaltete Satz auf ein inniges Verhältnis zu Brahms hinzudeuten scheint. Das hieraus entnommene Bekenntnis zu diesen beiden Meistern gibt ihm einen sicheren Halt und bewahrt ihn vor hypermodernen Entgleisungen. Ungeachtet aber dieser Verankerung in eine große Kunst bewahrt sich der Komponist, dessen vornehme Schreibart an jeder Note erkenntlich ist, seine Eigenart, wie z. B. in dem rhythmisch scharf profilierten Scherzo. Das Quintett, das namentlich hinsichtlich tonlicher Reinheit meisterhaftes Zusammenspiel voraussetzt, verdient aufmerksamste Beachtung.

*

Karl Hoyer: Serenade für fünf Blasinstrumente, Op. 29. Verlag Simrock.
Das kleine Werk zeichnet sich durch frische Melodik, gute Klangwirkung und leichte Spielbarkeit aus. Trotz der Einfachheit der musikalischen Struktur pulsiert warmes rhythmisches Leben in den bewegten Sätzen, und das Adagio ist von schlichter Innigkeit. Die knapp gehaltenen Sätzchen kennzeichnen sich weniger durch besonders bedeutendes Gedankenmaterial, als durch logische Verarbeitung und konsequente Wahrung des Serenadencharakters. *Erich Rhode.*

*

Oskar Stapf: Kleine Choralvorspiele, Op. 98 und 99. Verlag Reich & Walser.
Warum druckt man derartige Erzeugnisse, die jeder begabte Musikhochschüler für die Theoriestunde besser macht? Nicht einmal einen reinlichen vierstimmigen Satz versteht der Verfasser zu schreiben: ich zählte in einem einzigen Stück (Op. 98, Nr. 27) über ein Halbdutzend Satzfehler. Hier genügt es nicht, zu ignorieren, hier muß man protestieren!

*

N. O. Raasted: Dritte Sonate (d moll) für Orgel, Op. 33. Verlag Leuckart.
Der dänische Komponist, jetzt Domorganist in Kopenhagen, ist durch deutsche Schule hindurchgegangen (Straube), hat auch in Deutschland viel Berücksichtigung gefunden (z. B. auf dem skandinavischen Musikfest in Heidelberg); seine Orgelmusik kann nicht mehr — wie die der meisten seiner nordischen Kollegen — von Gade abgeleitet werden, sie zeigt eigene starke Erfindung und eine fast deutsche Faktur. Die Satzfolge ist: Präludium, Passacaglia (pp schließend!), Einleitung und Fuge. Das Werk verdient warme Empfehlung.

*

Waldemar v. Baußnern: Die himmlische Orgel, symphonische Legende für Bariton (oder Alt), kleines Orchester und Orgel. Verlag R. Forberg.
Zwei Präludien und Fugen für Klavier: Nr. 1 „Dem Gedächtnis der Toten", Nr. 2 „Den Lebenden". Verlag Vieweg.
Aus einem Märchen aus den früher einmal viel gelesenen, jetzt fast vergessenen „Träumereien an französischen Kaminen" hat der Komponist seinen Stoff entnommen von der Orgel, die von selbst anfängt zu klingen, wenn ein Gott wohlgefälliges Paar die Kirche betritt. Diese Orgel am Schluß der Legende dann wirklich erklingen zu lassen, scheint mir der Anlaß zur Komposition der ganzen Szene gewesen zu sein, die sehr melodienreich, harmonisch oft frappant und ausdrucksstark erfunden ist.
Die beiden Präludien und Fugen zeigen die Baußnern allein eigentümliche Technik eines vorwiegend harmonischen, figurierenden Kontrapunkts, und seinen sehr eigenwilligen Klavierstil, der mit dem Instrument wie mit einem großen symphonischen Orchester umgeht, meist sehr schwierig und nicht eigentlich dankbar ist; sie erfordern daher eine gewisse Selbstverleugnung des Spielers, die dieser nur aufbringen wird, wenn er den ungewöhnlichen geistigen und sittlichen Wert dieser Musik erkannt hat. *H. K.*

*

A. Ebel: Sechs Tanzweisen für Klavier, Op. 14. Heft I und II. Verlag Simrock. Je M. 1.20 n.
Temperamentvolle, flott und leicht sich spielende Stücke, für die Jugend bestimmt und darum befingert, zu einem guten Teil jedoch nur für Erwachsene genußreich, die mit modernen, gewagten Zusammenklängen vertraut sind.

*

— Sechs kleine lyrische Stücke, Op. 24. Verlag Rahter.
Noch gewürzter und origineller als die vorigen, sehr verschieden in Stimmung und Spielarten, manche in der Art Karg-Elerts gehalten; geistreich und harmonisch, pikant genug auch für Erwachsene. Befingert.

*

— Drei romantische Erzählungen, Op. 23. 1. Novellette, 2. Nocturne, 3. Romanze. Verlag Rahter.
Kompliziertere, großzügig entwickelte, unruhig modulierende, in der Stimmung erregte, mit schwierig auszuführender Figuration ausgeschmückte langatmige Sätze, die einen guten Spieler und geduldigen Ueber verlangen. *Chr. Knayer.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Auf dem *Salzburger Kammermusikfest* (21.—23. Juli) werden Werke von Frank, Frischenschlager, Ippisch, Kauder, Kornauth, Mojsisovics, Moser, Prohaska, Schreiber und Siegl zur Aufführung gelangen.

— Am 8., 10. und 12. Juni findet in *Wernigerode* ein dem Schaffen *Franz Schuberts* gewidmetes Musikfest statt.

— Die Reise der Berliner Philharmoniker unter der Leitung *Wilhelm Furtwänglers* war überall von begeistertem Erfolg begleitet.

— Die II. Symphonie von *H. Kaun* hatte in Aachen unter Peter Raabe großen Erfolg.

— Die bayerischen Staatstheater haben die Pantomime „Glasbläser und Dogaressa“, Dichtung von *R. Laurency*, Musik von *A. Reuß*, zur Aufführung für die nächste Spielzeit angenommen.

— *E. Wolfgang Korngold* arbeitet an einer neuen Oper „Das Wunder der Heliane“.

— Nach einem Textbuch von Hans Tessmer schreibt *Theodor Blumer* in Dresden eine dreiaktige Oper.

— Zu dem Schauspiel „Die fröhliche Stadt“ von *Hans Johst*, das in Düsseldorf uraufgeführt wird, schreibt *Hermann Unger* (Köln) die Bühnenmusik.

— *Paul Graener* hat von Gerhart Hauptmann das Recht erworben, „Hanneles Himmelfahrt“ zu vertonen.

— *Richard Wagners* „Liebesverbot“ erlebt an der Hamburger Volksoper, die das Werk Ende Januar herausbrachte, in diesen Tagen bereits seine 25. Aufführung.

— *Emil Bohnke* hat auf Einladung des Wiener Tonkünstlervereins (Clemens Krauß) seine Variationen für Orchester in Wien dirigiert und hatte als Komponist und Dirigent einen außergewöhnlichen Erfolg.

— Der Essener Männerchor 1860 (Sanssouci) brachte unter seinem Dirigenten *Hermann Meißner* das Requiem von Hugo Kaun und ein Chorwerk „Klage“ (Eichendorff) von Max Scheunemann zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Das Stadttheater Freiburg veranstaltet im Juni eine *Weismann-Feier*. Außer einem Konzert kommt seine Oper „Schwanenweiß“ zur Aufführung und die Musik zu Büchners „Leonce und Lena“ zur Uraufführung.

— *Rezniceks* Holofernes wurde vom Stadttheater in Bremen und vom Landestheater in Karlsruhe zur Aufführung angenommen.

— In Göttingen wurde von Professoren der Universität eine „*Gesellschaft der Freunde neuer Musik*“ gegründet, die im Sommersemester Werke von Kurt Weill, Kaminski, Hindemith, Debussy, Lendvai, Milhaud, Rimsky-Korsakoff, Bartok, Schönberg und Petyrek aufzuführen gedenkt. Zum künstlerischen Leiter der Veranstaltungen wurde der Mannheimer Pianist und Kapellmeister *Fritz Lehmann*, ein Schüler Willy Rehbergs (Klavier) und Robert Hernrieds (Theorie) ernannt, der in dieser Spielzeit als Leiter der Göttinger „Musikgemeinschaft“ bedeutende Erfolge im Konzertsaal errungen hatte.

— Dr. *Heinz Knüll* (Dresden) wurde als I. Kapellmeister an das badische Landestheater in Karlsruhe verpflichtet.

— *Ludwig Spannuth-Bodenstedt* tritt mit Ablauf dieser Spielzeit von seinem Posten als Direktor des Würzburger Stadttheaters zurück.

— *Karl Hasses* Präludium und Passacaglia für Orchester hatte in Kiel unter Prof. Dr. Stein schönen Erfolg.

— Kapellmeister *A. Rosenstein* (Oldenburg) wurde als Generalmusikdirektor nach Helsingfors verpflichtet.

— Der Spielleiter *H. Friederici* von der Aachener Oper wurde nach Schwerin verpflichtet.

— Der Düsseldorfer Intendant Dr. *Becker* wird von der nächsten Spielzeit an das Stadttheater in Bremen leiten.

— *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* hatten in London mit Sonatenabenden größten Erfolg.

— Der Pianist *Georg Liebling* unternahm in Nordamerika eine erfolgreiche Konzertreise.

— Der Berliner Komponist *Siegfried Burgstaller*, der wiederholt mit größeren Orchesterwerken in die Oeffentlichkeit getreten ist, arbeitet an einer Suite „Rokoko“ für großes Orchester mit obligatem Klavier, die im Laufe der nächsten Saison in Berlin unter *Heinz Unger* zur Uraufführung gebracht wird.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In München kam *Hans Hubers* „Einsiedler-Messe“, Missa festiva in Des dur, zur deutschen Uraufführung.

GEDENKTAGE

— Der berühmte Violinvirtuose und Pädagoge *Leopold Auer* beging vor kurzem seinen 80. Geburtstag. In Veszprem in Ungarn geboren wurde er u. a. von Joseph Joachim unterrichtet. Nach einer Konzertmeistertätigkeit in Düsseldorf und Hamburg kam er 1868 nach Petersburg als Soloviolinist und Professor des Konservatoriums, wo er von 1889 bis 1892 die Konzerte der Musikgesellschaft dirigierte. Nach Ausbruch der Revolution ging der Künstler verarmt nach den Vereinigten Staaten, wo er heute noch als Violinlehrer wirkt. Von seinen Schülern sind viele berühmte Virtuosen geworden, wie Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jascha Heifetz u. a.

— Am 11. Mai feierte *Julius Zarest* in Stettin seinen 60. Geburtstag. Zarest studierte am Hochschen Konservatorium in Frankfurt unter Raff Musik. Seit 1888 ergriff er als Bariton die Sängerlaufbahn und wirkte an den Hoftheatern Wiesbaden, Mannheim, Hannover. Nach seinem Scheiden von der Bühne gründete er eine heute in Ansehen stehende Gesangschule in Stettin.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Das im Jahre 1827 nach Plänen von Schinkel erbaute und etwa in den 80er Jahren umgebaute *Hamburger Stadttheater* soll jetzt ein vollkommen neues Bühnenhaus erhalten, da das alte modernen Anforderungen — in künstlerischer wie bautechnischer und baupolizeilicher Hinsicht — nicht mehr genügt. Mitte Juni soll der Neubau begonnen werden, der neun bis zehn Monate dauern kann. In der Zwischenzeit wird die Oper in der Volksoper am Millerntor spielen. Man rechnet mit einem Kostenaufwand von 2½ Millionen, weshalb andere Kreise stark für einen Neubau plädieren an Stelle des Umbaues.

— *Chr. W. Glucks* heitere Oper „Die Belagerung von Kythera“ (Cythère assiégée) ist von Dr. Ludwig K. Mayer (München) nach dem französischen Text des Ch. S. Favart und der Partitur von 1775 zum ersten Male für die deutsche Bühne bearbeitet worden. Das Werk erscheint bei der Allgemeinen Verlagsanstalt in München.

— Im Verlag Simrock werden 1. Vorspiel zu einer Tragödie, Op. 14 von *Paul Kletzki*, 2. Konzert für Klavier und Orchester, Op. 72 von *Paul Graener*, demnächst im Druck erscheinen.

— Die Stadtgemeinde München hat, wie schon vor einiger Zeit in den „M. N. N.“ berichtet wurde, der staatlichen Akademie der Tonkunst und dem Münchner Tonkünstlerverein eine größere Summe zum Zwecke der Drucklegung von *Werken Münchner Komponisten* zur Verfügung gestellt. Im Sinne dieser vorbildlichen und bedeutsamen Stiftung soll hiermit die Grundlage zu einer dauernden Einrichtung geschaffen werden für „*Publikationen des Münchner Tonkünstlervereins, unterstützt von der Stadtgemeinde München*“. Die Kommission für die Auswahl der zu veröffentlichenden Werke wurde auf Vorschlag des Tonkünstlervereins und mit Zustimmung der Stadtgemeinde München und der staatlichen Akademie der Tonkunst aus den Herren Prof. Anton Beer-Walbrunn, Prof. Felix Berber, Hermann Bischof, Prof. Walter Courvoisier, Prof. Josef Haas, Kapellmeister Robert Heger, Kapellmeister August Reuß, Prof. Adolf Sandberger, Prof. August Schmid-Lindner, unter dem Vorsitz des Akademiedirektors Prof. H. W. v. Waltershausen gebildet. Die Auswahl ist auf in München lebende Komponisten zu beschränken, die künstlerischer Förderung würdig sind und deren Schaffen noch materieller Förderung bedarf. Vorläufig sind in erster Linie Klavierwerke, kleinere Kammermusikwerke, a cappella-Chöre und Lieder (mit Klavier- oder Kammermusikbegleitung) ins Auge gefaßt. Die Werke werden in einem großen und angesehenen deutschen Verlage erscheinen. Die in München lebenden Komponisten werden gebeten, die einschlägigen Werke der genannten Kommission (zu Händen des Prof. Walter Courvoisier, Mauerkircherstr. 54) bis spätestens 15. Juni vorzulegen.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen unseren Lesern heute als Musikbeilage an erster Stelle zwei Episoden für Klavier von *Bruno Zeller*, eines in Eßlingen lebenden Tonsetzers. Die liebenswürdige und launige Art dieser Stücke verbunden mit feiner tonsetzerischer Arbeit wird den Spielern sicher Freude machen. — *Richard Greß*, dessen Kanon für Cello und Klavier hier an zweiter Stelle steht, wirkt in Stuttgart und ist als Komponist schon mehrfach mit Erfolg an die Oeffentlichkeit getreten. Das hier gezeigte Stück zeigt die typischen Merkmale der musikalischen Moderne, einerseits Abkehr von der bisher vertraut erscheinenden Harmonik, andrerseits Hinneigung zu strengen Formen, gleichsam als Aequivalent für die harmonische Freiheit. Einen besonderen Reiz erreicht das interessante Stück dadurch, daß die Nachahmung nicht auf ein Instrument beschränkt bleibt, sondern einmal beim Klavier, dann beim Streichinstrument erscheint.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

46. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1925 Heft 18

Unbekannte Bruckner-Dokumente

Aus der in Vorbereitung befindlichen neuen umgearbeiteten Auflage des Bruckner-Buches von *Franz Gräflinger* (Verlag Piper, München)

Gelegentlich der Bruckner-Jahrhundertfeier, welche die Wiener Universität und das Unterrichtsministerium im November 1924 veranstalteten, wurden vom Unterrichtsminister, Dr. Schneider, und dem Rektor der Wiener Universität, Hofrat Dr. Sperl, bisher unbekannte Bruckner-Dokumente verlesen, die aus den Archiven des Unterrichtsministeriums und der Wiener Universität stammten. Durch die Mühewaltung des Rektors Dr. Sperl, der ein begeisterter Brucknerianer ist, kann ich diese Dokumente der Neuauflage einfügen. Es handelt sich um Schreiben, Eingaben und Gesuche Bruckners an den Dekan, an das Ministerium für Kultus und Unterricht, an das Professoren-Kollegium der philosophischen Fakultät der k. k. Universität, an das Dekanat derselben Fakultät und um Sitzungsprotokoll-Auszüge. Den Eingaben und Gesuchen ist jeweilig anschließend das von Dr. *Ed. Hanslick* schriftlich erstattete Referat angefügt. Gerade letztere sind für den Leser nicht ohne gewissen Reiz. Von einer Erläuterung sowohl der Ansuchen Bruckners, als auch der „grimmen" Referate Hanslicks glaube ich füglich absehen zu können. Die Dokumente sind nach ihrer Zeitfolge vorschreitend geordnet.

* * *

Hochgeehrter Herr Decan!

(50 kr. Stempel)

Ich erlaube mir die ehrfurchtsvolle Bitte zu stellen, bei dem Hochlöblichen Professoren Collegium meine Aufnahme als *Lehrer* der *musikalischen Composition* (insbesondere: der Harmonielehre und des Contrapunktes) an der k. k. Universität gütigst befürworten zu wollen. Die Zeugnisse, welche meine volle Befähigung zu einer solchen Stelle nachweisen dürften, erlaube ich mir beizulegen.

Linz, den 2. November 1867

Anton Bruckner
Domorganist und Compositeur

Stampiglie: Universitäts-Archiv.

*

Referat.

In einem, unmittelbar an den Herrn Decan gerichteten Gesuche vom 2. November d. J. bittet der Domorganist *Anton Bruckner* in Linz um Aufnahme als *Lehrer* der musikalischen Composition an der Wiener Universität. Diesem nicht weiter ausgeführten oder genauer präzisierten Gesuche liegen Zeugnisse des verstorbenen Hoforganisten *Simon Sechter* u. ein Zeugnis vom Wiener Conservatorium bei, welche *Bruckners* Kenntnisse im Fach der Harmonielehre, des Contrapunktes u. der Composition bestätigen.

Dem Ansuchen Bruckners, an der Wiener Universität zum Lehrer der Compositionslehre ernannt zu werden, steht zunächst ein einhelliger Beschluß des philos. Professorencollegiums entgegen, welches vor Kurzem sich über ein ganz gleiches Ansuchen aus prinzipiellen Gründen abschlägig aussprach.

Im Juli 1862 ist nämlich der akademische Chormeister u. Gesangslehrer Herr *Weinwurm* hier um die Ernennung zum Lehrer der musikal. Composition eingeschritten. Das philos. Prof. Collegium hat sich damals einhellig zu der Ansicht bekannt, daß die praktische Unterweisung im Componieren nicht füglich an die Universität, sondern an eine Fachschule, an ein Conservatorium gehöre. Man müßte dann ebenso gut Lehrer des Zeichnen und Malens, des Kupferstechens und Modellirens an der Universität anstellen. Es wurde damals hervorgehoben, daß nach der Natur des Gegenstandes und erfahrungsgemäß der Compositionsunterricht sich nicht zu collegialer Behandlung eigne, daß er nur durch unmittelbares Zusammenarbeiten des Lehrers mit dem einzelnen Schüler fruchtbar werden könne u. deshalb auch Jeder der musikalischen Composition sich ernstlich Widmende seine Zuflucht stets zu einem Conservatorium nehme. Ueber den motivirten Antrag des philos. Decanates hat das Staatsministerium mit Erlaß vom 21. September 1862, Zl. 8028 entschieden, daß Compositionslehre und Contrapunkt nicht als eigene Lehrgegenstände in den Lectionskatalog aufzunehmen sind, indem sie mit Erfolg nur an einer Spezialschule vorgetragen werden können. „Es versteht sich übrigens von selbst" fährt der Ministerialerlaß fort — „daß es dem bestellten Gesangslehrer unbenommen ist, dasjenige aus der Harmonielehre u. Compositionslehre zu berücksichtigen, was theils zu einer gründlichen Behandlung des Gegenstandes beiträgt, theils den individuellen Bedürfnissen u. besonderen Talenten der Theilnehmer am Unterricht zusagend erscheint".

Nachdem dies sowohl von Herrn Weinwurm nach der praktischen Seite geschieht, wie von dem a.o. Professor der Geschichte u. Aesthetik der Musik nach der theoretischen, so ist ein Bedürfnis nach einer eigenen Vertretung der Compositionslehre keineswegs vorhanden u. dürfte dieselbe auch kaum Aussicht auf einen namhaften Zuspruch von Studierenden haben.

Mit Rücksicht auf jene prinzipielle Abweisung des H. Weinwurm, der für seine Person als akademischer Gesangslehrer u. Chormeister gewiß einen näheren Anspruch gehabt hätte, als ein der Universität gänzlich fernstehender Dritter, ist die Erledigung des Bruckner'schen Gesuchs im gleichen Sinne von selbst gegeben.

Die gefertigten Commissionsmitglieder stellen demnach den Antrag: das Gesuch des H. Anton *Bruckner* in Linz um Ernennung zum Lehrer der musikal. Composition mit Rücksicht auf das Min.Dekret v. 21. September 1862, Z. 8028 abweislich zu bescheiden.

Wien 16. November 1867.

Dr. Ed. Hanslick m. p.

Stampiglie: Universitäts Archiv.

(V B 5132 Praes. den 19. April 1874)

50 Kr. Stempel.

Hohes k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht!

Der ehrfurchtsvollst Gefertigte war so glücklich, nicht nur in Oesterreich, sondern auch in Frankreich und England durch sein Orgelspiel ganz ungewöhnlich ausgezeichnet zu werden. Was aber für ihn noch viel höhere Bedeutung hat, ist die besondere Auszeichnung in der Composition durch *Richard Wagner* und *Liszt*, so wie durch viele der hiesigen Notabilitäten der Tonkunst, wie nicht minder durch das musikalische Publikum. Da erlaubt er sich zu erwähnen der äußerst aufmunternden hohen Anerkennung Sr. Exzellenz des Herrn Ministers selbst, bei Gelegenheit der ersten Aufführung seiner großen Messe No. 3. Ferner erlaubt er sich auf die enthusiastische Anerkennung bei Gelegenheit seines Konzertes am 26. Oktober v. J. von seite des Publikums sowohl als auch besonders von den Philharmonikern selbst, die ihm zu seiner größten Ueberraschung, nachdem das Publikum sich entfernt hatte, eine großartige Ovation bereiteten.

Der unterthänigst Gefertigte steht bereits im fünfzigsten Lebensjahre. Die Zeit des Schaffens für ihn ist daher eine sehr kostbare. Um dahin seine ihm vor Augen gestellte Aufgabe zu erreichen, *Zeit und Muse zur musikalischen Composition* gewinnen und im geliebten Vaterlande bleiben zu können, *erlaubt sich der Unterzeichnete ehrfurchtsvollst um Creirung einer k. k. fixen Anstellung* (mit Gehalt und Pensionsfähigkeit verbunden) *womöglich an der k. k. Universität für Theorie der Musik, als Harmonielehre etc. und zwar für sämtliche Studierende an den k. k. Hochschulen* Gymnasien etc. *zu bitten.*

Da an der k. k. Universität Geschichte der Musik und Gesang gelehrt wird, und auch in Berlin erst unlängst für einen Collegen eine solche Stelle an der dortigen Universität creirt wurde [1], ferner für einen anderen Collegen Aehnliches in Paris für Aehnliches (am dortigen Ministerium) gegründet worden ist, so gibt sich der unterthänigst Gefertigte der tröstlichen Hoffnung hin, daß auch er in seinem Vaterlande bei seiner höchsten k. k. Staatsbehörde nicht umsonst um Hochdero Gnade gebeten hat, weil er überzeugt ist, daß diese höchste Behörde, an deren Spitze ein so bedeutender Kunstfreund und Kunstkenner in Hoher Person Sr. Exzellenz steht, nun auch nebst der Wissenschaft *die Kunst sehr fördert.*

Nachdem auch anderwärts über die Vorurtheile, daß dies kein Universitäts-Gegenstand sei, weggeschritten wurde, ferner der Unterricht ja *für alle Hochschulen Stattfände*, nachdem jene Studenten, die so etwas studieren ohnedies die ernstesten und fleißigsten sind, bei denen keineswegs zu befürchten steht, daß selbe ihr Hauptfach vernachlässigen, nachdem auf diese Weise viele *oft ganz bedeutende Talente gefördert*, und von nutzlosen und gefährlichen Unterhaltungen abgezogen werden, nachdem gewöhnlich obendrein *die meisten Studenten nicht die Mittel und auch die Zeit haben das Conservatorium besuchen* zu können: so glaubt der unterthänigst Gefertigte, daß er nicht vergebens um Gnadewaltung an der Pforte des Hohen k. k. Ministeriums gepocht haben dürfte.

Wien, den 18. April 1874 Anton Bruckner m. p.

*

5. 132 per 27. April 1874, Z. 689.

Dem Dekanate der philosophischen Fakultät an der Universität in Wien zur Aeußerung.

Wien, 21. April 1874

Für den Minister für Cultus und Unterricht

Unterschrift

*

Herrn Prof. Dr. Hanslick zur gef. Aeußerung.

Suess. 29. 4. 74.

[1] nämlich Musiktheorie, Harmonielehre usw.

Referat.

Löbl. k. k. Professoren Collegium!

Das vorliegende Schriftstück ist ein vom k. k. Hoforganisten Anton Bruckner an Sr. Exzellenz den Herrn Unterrichtsminister gerichtetes Anstellungsgesuch, dessen Petitum aber keineswegs genau präzisiert ist. Der Bittsteller sagt nach einer Einleitung, in welcher von seinen Erfolgen als Orgelspieler und Componist die Rede ist, wörtlich Folgendes:

„Der unterthänigst Gefertigte steht bereits im 50sten Lebensjahre. Die Zeit des Schaffens ist daher für ihn eine sehr kostbare. Um dahin seine ihm vor Augen gestellte Aufgabe zu erreichen, *Zeit und Muse* (sic) *zur musikalischen Composition gewinnen zu können*, erlaubt sich der Unterzeichnete um Creirung einer k. k. fixen Anstellung, mit Gehalt und Pensionsfähigkeit verbunden, womöglich an der k. k. *Universität* für Theorie der Musik, als Harmonielehre, etz. und zwar für sämtliche Studierende an den k. k. Hochschulen, Gymnasien etc. zu bitten".

Man sieht, daß Herr Bruckner über das Fach, das er lehren will, sich selbst nicht ganz klar ist, sondern nur über den Zweck, zu welchem das Ministerium ihm eine Lehrkanzel gründen soll, nämlich damit Herr Bruckner sich ungestört dem Componieren hingeben könne. Ohne Zweifel ist es eine Lehrkanzel für *Harmonielehre* u. *praktischen Compositionsunterricht*, welche der Bittsteller an der Wiener Universität ansucht.

Vor mehreren Jahren ist ein ähnliches von anderer Seite ausgegangenes Ansuchen aus dem Grunde abgewiesen worden, weil das Professorenkollegium sich einhellig in der Ansicht vereinigte, daß die Compositionslehre kein Gegenstand der Universität, sondern der Musikschulen und Conservatorien sei, und daß namentlich dem an Musikinstituten überreichen Wien kein Bedürfnis darnach an den Universitäten bestehen. Es wurde überdies beigefügt, daß der Universitäts-Gesangslehrer Herr Weinwurm ermächtigt sei, soviel von der Harmonielehre, als er für seine Zuhörer nützlich und angemessen fände, vorzutragen. Mit Erlaß v. 21/29. September 1862, Z. 8028 hat das Unterrichtsministerium in gleichem Sinne entschieden und ausgesprochen, daß die Compositionslehre nur an einer Spezialschule mit Erfolg vorgetragen werden könne und keineswegs an die *Universität* gehöre.

Es liegt meines Erachtens keinerlei sachlicher Anlaß vor, von der damaligen Ansicht und Entscheidung des Professorenkollegiums abzugehen oder gegen den klaren Wortlaut des citierten s. Ministerial-Erlasses zu handeln. Die Angelegenheit Bruckners ist somit eine *„res judicata"*.

Noch viel weniger liegt gerade in der Persönlichkeit Bruckners ein Motiv für Creirung einer solchen Lehrkanzel, denn sein auffallender Mangel an jeglicher wissenschaftlicher Vorbildung lassen ihn gerade für eine Universität am mindesten geeignet erscheinen. Um diesen Punkt nicht weiter berühren zu müssen, erlaube ich mir die Bitte: das löbliche Professorencollegium möge der merkwürdigen Abfassung von Bruckners Gesuch seine Aufmerksamkeit schenken.

Zum Ueberfluß wäre noch zu erwähnen, daß Bruckner das 50. Lebensjahr überschritten hat und daß er durch keine einzige Beilage auch nur den geringsten Aufschluß über seine lehramtliche Thätigkeit und Verdienste gibt.

In Erwägung all' der genannten Gründe beantragt Referent die Abweisung des Gesuches von Herrn Bruckner.

Wien, 4. Mai 1874.

Prof. Dr. Hanslick, Ref. m. p.

*

50 Kr Stempel.

Hochlöbliches Professoren-Collegium der philosophischen Fakultät der k. k. Universität!

Der Gefertigte erlaubt sich seine ergebenste Bitte dahin zu berichtigen, daß, da er weder Universitätsstudien, noch das

Doktor-Diplom besitzt, er nicht um eine Professur, sondern nur um eine *Lehrstelle an der k. k. Universität für Theorie der Musik* (Harmonielehre etc.) will unterthänigst gebeten haben.

Derselbe wurde von Studierenden der k. k. Universität schon vielfach angegangen, diesfalls Schritte zu thun; und da wirklich oft *bedeutende Talente* wegen *Mangel an Zeit und Vermögen* das Conservatorium nicht besuchen können, dürfte ein solcher Unterricht ein ganz vorzügliches Bildungsmittel, besonders auch als Vorbereitung für die Geschichte der Musik außerordentlich von Nutzen sein.

An Mittelschulen unterkommen zu können, ist (von competenter Stelle dem Gefertigten erklärt worden) für den Bittsteller *unmöglich*; da das *Gesetz* nur für obligate Gegenstände *eine Anstellung* gestatte, welche *Anstellung* Herr *Weinwurm* erhalten hat (Nur Gesang an Lehrerbildungsanstalten ist obligat; Clavier hingegen wurde unobligat u. auf ein Minimum beschränkt und dürfte ganz aufhören).

Die einzige *Zufluchtstätte* bleibt für den Gefertigten daher die *k. k. Universität. Fände er da gnädige Aufnahme, so gewänne er Zeit zur Composition* und eine bleibende Stellung in Wien.

Indem der Gefertigte nochmals seine innigste Bitte *um gnädige Verleihung einer Lehrstelle an der k. k. Universität* zu wiederholen wagt, baut er getrost seine Hoffnung auf die Erfahrung, daß die wahre und höchste Wissenschaft die Kunst nie verläßt, sondern stets unterstützt.

Wien, den 10. Mai 1874
Anton Bruckner.

*

per 11. Mai 1874. (Z. 729)
H. Prof. Hanslick zur gef. Einsicht und Aeußerung mit Bezug auf das am 4. l. M. gütigst erstattete Referat.
Suess m. p.
11. 5. 74. d. j. Decan.

*

Gesehen mit dem Bemerken, daß Referent in diesem Nachtragsgesuch des H. Bruckner keinerlei Anlaß finden kann, an seiner ersten Aeußerung etwas zu ändern. Uebrigens vermißt Ref. auch hier jeglichen Nachweis, daß Herr Bruckner als Compositionslehrer irgendwo *ersprießliche Resultate* aufzuweisen habe oder hatte.

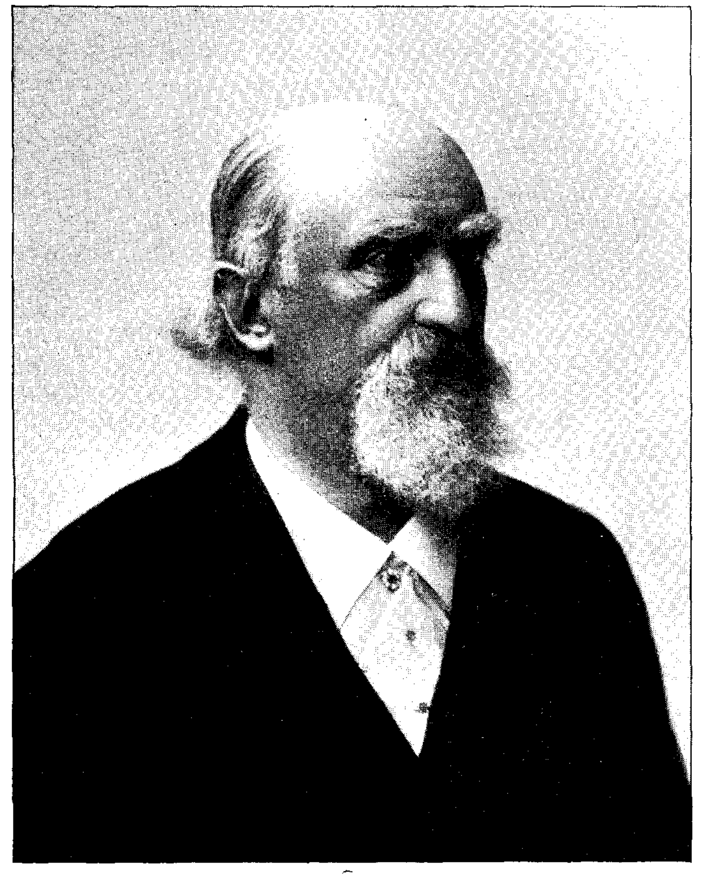
Wien, 15. Mai 1874.
Prof. E. Hanslick, als Ref. m. p.

*

Hochlöbliches Dekanat der philosophischen Fakultät an der k. k. Universität!

Sr. Exzellenz der Herr Unterrichtsminister hatten die Gnade mich aufmerksam zu machen, ich soll mein Gesuch an das Hochlöbl. Professorencollegium der k. k. Universität dokumentieren durch Zeugnisse und Compositionen. Ich bin hiemit so frei, meine diesbezüglichen Studienzeugnisse sowohl, als auch einige Partituren meiner Compositionen unterthänigst zu unterbreiten. Messe No. 3, Symfonie No. 2, aufgeführt am 26. Okt. v. J. vom philharm. Orchester unter meiner Leitung. 1. u. 2. Satz der neuen 4ten Symfonie. Die Richard Wagner dedicirte Symfonie No. 3 in D-moll, welche mir von dem berühmtesten dramatischen Tondichter mündlich u. schriftlich *unvergeßliche, höchst aufmunternde Anerkennung* eintrug, habe ich zwar nicht in Händen, da ich selbe den Philharmonikern zur Probe einreichte. Doch kann ich selbe auf Verlangen jederzeit vorlegen.

Da von *dieser Entscheidung* des Hochlöblichen Professoren-*Collegiums mein ganzes künftiges Schicksal abhängt, ja sogar die Möglichkeit, ob ich im geliebten Vaterlande werde verbleiben können* (in Folge der Reducierung der Musik-Stunden an der Lehrerbildungsanstalt muß Herr Weinwurm den ganzen Unterricht versehen, auch wurde mir an *competenter Stelle erklärt, nur die k. k. Universität kann meine Zuflucht sein*).



Eduard Hanslick

Da ferner die Documente *erst jetzt verspätet* von mir eingereicht werden, so bitte ich unterthänigst, *das Hochlöbl. Decanat wolle gnädigst mein Gesuch dem Hochlöbl. Collegium nicht jetzt, sondern bis zur Oktober-Sitzung* vertagen.

Nochmal wiederhole ich meine sehnsuchtsvollste Bitte *um eine Lehrerstelle in der Theorie der Musik an der k. k. Universität. Da fechten und Singen gelehrt wird, dürfte um so weniger mein Gegenstand, der zum Verständnis der Musikgeschichte dient, u. praktischen Nutzen obendrein bringt, nicht verstoßen werden.*

Mit tiefstem Respekte
Wien, 15. Juli 1874.
Anton Bruckner.

*

Auszug aus dem Sitzungsprotokolle vom 31. Oktober 1874.

VIII. *Organist Bruckner* ersucht das Collegium um Verleihung einer besoldeten Lehrerstelle für Compositionslehre (Harmonielehre, Contrapunkt).

Prof. Hanslick referirt und beantragt, daß das Gesuch um eine besoldete *Lehrerstelle* für Composition etc. abweislich zu bescheiden sei. Hieran schließt sich eine lange Debatte. 1. Miklosich stellt den Antrag auf Verleihung einer unbesoldeten Lehrerstelle für Compositionskunst an H. Bruckner. Suess beantragt geheime Abstimmung über den Antrag Miklosich.

Antrag Hanslick wird mit Majorität angenommen.
Antrag Miklosich wird in geheimer Abstimmung mit 21 gegen 13 verworfen.

a. u. s.
Hartel m. p.
E. Sochar m. p.
Büdinger m. p.

*

50 Kr. Stempel. V. 15184. Praes. 23. September 1875.

Hohes k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

Nachdem ich einen besonderen Werth darauf lege, gleichwie an anderen ausländischen Universitäten, daß auch an der hiesigen

akademischen Hochschule die Gegenstände: *Harmonielehre* und *Contrapunkt* vertreten erscheinen, und ich seit Jahren bemüht bin, dies zu effektuiren, so erlaube ich mir deshalb an ein Hohes Ministerium die ergebenste Bitte zu stellen: Es wolle in Anbetracht der nicht zu unterschätzenden Wichtigkeit dieser obig genannten Gegenstände für die allgemeine Bildung und speziell für die musikalische Ausbildung, bei welcher selbe geradezu die vitalsten Faktomen bilden, ohne welche jedes Kunstverständnis für die, und tiefe Eindringen in die Musik zur Unmöglichkeit wird, eine Lectorstelle für *Harmonielehre und Contrapunkt* an der philos. Abteilung der hiesigen Universität creiren, und mir dieselbe auf Grundlage meiner approbirten Kenntnisse in diesen beiden Fächern gnädigst verleihen. Durch Creirung einer solchen Lectorstelle würden Minderbemittelte, und doch mit bedeutenden Talenten ausgestattete Individuen, die das Musik Conservatorium nicht besuchen können, in die Lage kommen, sich musikalisch perfekt auszubilden, was im Zwecke einer Universität gelegen sein muß.

Wien, den 12. Juli 1875.

Anton Bruckner m. p.
k. k. Hoforganist und Professor der Harmonielehre und des Contrapunktes am Conservatorium.

*

Z. 84.

Hohes k. k. Unterrichts-Ministerium!

Der ergebenst Gefertigte beehrt sich in Befolgung des h. Indorsat Auftrages vom 14. Oktober d. J. Z. 15184 das Gutachten des Herrn Professor Hanslik über die Bestellung des Herrn Bruckner als Lector für Harmonielehre und Contrapunkt mit der Beifügung vorzulegen, daß dieses Gutachten Berathungsgegenstand des Professoren Collegiums in der Sitzung am 29. Oktober d. J. gewesen ist, und daß der Schlußantrag des Professors Hanslik sich dahin zu äußern: „daß gegen die Bestellung Herrn Bruckners als unbesoldeter Lehrer der Harmonielehre und des Contrapunktes an der Wiener Universität kein Bedenken obwalte" einstimmig angenommen wurde. Das Commicat folgt (sub) zurück samt Referat.

Wien am 1. Oktober 1875.

Schneider m. p.

*

50 kr Stempel.

Hohes k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht!

Auf Grund seiner Wirksamkeit durch mehrere Semester als Lector an der k. k. Universität u. auf Grund der sehr zahlreichen Betheiligung von Seite der Studierenden (heuer bei 70 an Zahl mit Unterschriften ausgewiesen) an den eben unentgeltlichen wöchentlich, sowol im Winter- als Sommer Semester, zweiständigen Vorträgen des Gefertigten, wagt es derselbe, in Anbetracht, daß Harmonielehre und Contrapunct wirkliche Wissenschaft sind, wie *ausländische Universitäts-Professuren dieser Fächer hinlänglich beweisen,* vorzüglich die Englands, Deutschlands etc. das Hohe k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht *um einen jährlichen, bescheidenen, fixen Gehalt,* oder falls dies nicht möglich wäre, doch um eine *bleibende, jährliche fixe* Remuneration, wie selbe dem Gesangslehrer ertheilt worden war, unterthänigst zu bitten.

Wien, den 12. Jänner 1877.

Anton Bruckner, Lector. m. p.

*

Z. 274.
Gesuch des *H. Anton Bruckner* um Erwirkung eines Gehaltes oder einer fixen jährl. Remuneration für seine Vorträge über Harmonielehre und Kontrapunkt.

Gutachten.

Mit Erlaß v. 8. November 1875 hat das k. k. Unterrichtsministerium dem Hoforganisten und Professor am Conservatorium, Anton Bruckner, zum unbesoldeten Lector für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Wiener Universität zuzulassen befunden.

Herr Bruckner bittet mit Hinweis auf den sehr zahlreichen Besuch — nach seiner Angabe 70 Hörer — um einen fixen Gehalt oder eine jährliche fixe Remuneration, da er keine Collegiengelder annimmt. Er glaubt dieselben Remunerationen, die seinerzeit der akad. Gesangslehrer H. Weinwurm bezog, ansprechen zu dürfen. Weinwurm bezog durch sechs Jahre eine Remuneration von 200 K pro Semester, um welche er jedoch nach jedem Semester einkommen mußte, also keine fixe Remuneration.

Auch stehen die Verhältnisse insoferne nicht gleich, als Weinwurm Musikunterricht, nicht blos einmal wöchentlich wie Bruckner, sondern in jenen ersten Jahren drei bis 4mal der Woche stattfand, überdies bei Weinwurms Anstellung u. Remunerierung ausdrücklich auch dessen Thätigkeit als Chormeister des *Akademischen Gesangsvereines* betont wurde, in welcher Eigenschaft er manche Mühewaltung bei akademischen Feierlichkeiten u. dgl. hatte.

Auf einen fixen Gehalt, eine fixe Remuneration in der Höhe der von Weinwurm bezogenen, könnte somit für Herrn Bruckner nicht angetragen werden. Da jedoch sein Cursus über Harmonielehre sehr besucht ist, trotzdem aber dem Bittsteller nichts einträgt, so erlaubt sich der gef. Referent den Antrag zu stellen: das Gesuch Herrn Bruckners möchte mit dem Antrage vorgelegt werden, das h. Ministerium wolle, mit Abweisung des Petitums um einen Gehalt oder eine fixe Remuneration dem H. Bruckner eine seiner Mühewaltung angemessene Remuneration für das abgelaufene Semester bewilligen.

Wien d. 18. Jänner 1877.

Prof. Hanslick m. p.

Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik

(Nachtrag)

Von ALOIS HÁBA (Prag)

Mit Bezug auf die Ausführungen von Professor Ludwig Riemann (I. Oktober-Heft der N. M.-Z., Zwölftönemusik und ihre Spaltungen) scheint es mir notwendig, noch einige Detailerklärungen abzugeben, um denjenigen, welche sich ehrlich bemühen, die moderne Musik zu verstehen, ihre Bestrebungen zu erleichtern.

Zuerst bemerke ich, daß meine knappe Darstellung des Halbtonsystems (im 2. Juli-Heft der N. M.-Z.) — als Vergleich ausgedrückt — einem „Tausendmarkschein" ähnlich ist und müßte von denen, welche die ganze Tragweite der Darstellung erfassen wollen, ins „Kleingeld" (Detailbeispiele) umgewechselt werden.

Was ich damit meine, wird noch verständlicher, wenn ich eine später gedruckte Darstellung erwähne, welche

im „Schönberg-Heft" des Anbruch (August-September 1924) Erwin Stein entwirft. Seinen Angaben nach gibt es 55 dreistimmige Akkorde, 165 Vierklänge, 330 Fünfklänge, je 462 Sechs- und Siebenklänge, 330 Acht-, 165 Neun-, 55 Zehn-, 11 Elfklänge und einen Zwölfklang, insgesamt über 2000, auf die zwölf Tonstufen übertragen, über 4000 Akkorde. „Ein ordnendes Prinzip ist aber noch nicht gefunden", sagt Erwin Stein.

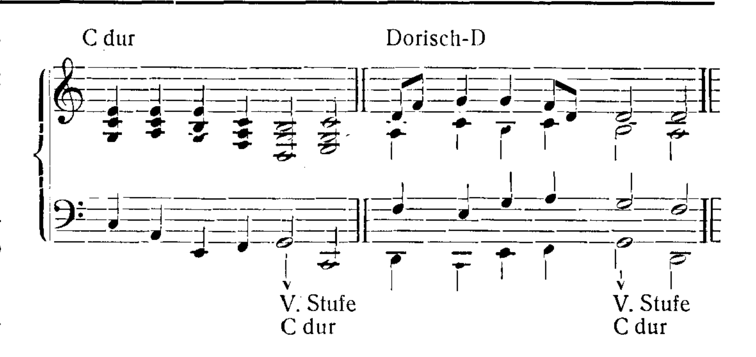
Ich glaube, daß ich einem ordnenden Prinzip durch meine Darstellung näher gekommen bin, indem ich wenige Grundkonstruktionen aufgestellt habe, von denen man durch Umkehrungen, Auslassen einzelner Töne, Wechsel der Lage und Transposition auf alle 12 Tonstufen die ganze, von E. Stein erwähnte Anzahl der Akkorde gewinnen kann, wenn man sie haben will, und dabei doch die klare, konstruktive Übersicht der Harmonik des Halbtonsystems leicht im Gedächtnis behalten kann.

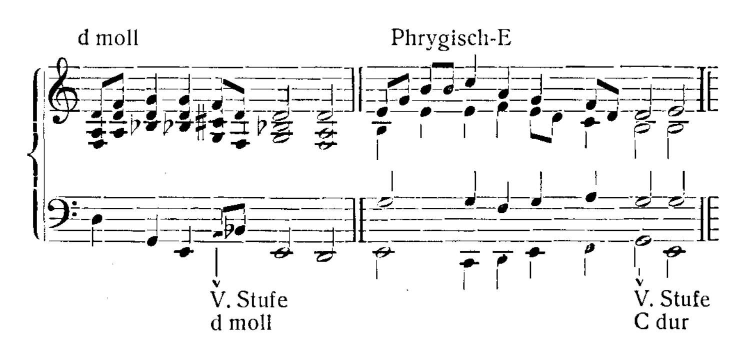
Es war ungefähr vor drei Jahrhunderten eine ähnliche Situation. Einige Theoretiker haben z. B. den Sextakkord und Quartsextakkord als selbständiges Klanggebilde aufgefaßt. Rameau hat damals als Erster die synthetische Darstellung aufgestellt, indem er den Sext- und Quartsextakkord als Umkehrung des Dreiklangs, der konstruktiven Einfachheit und Übersichtlichkeit halber bezeichnet hat.

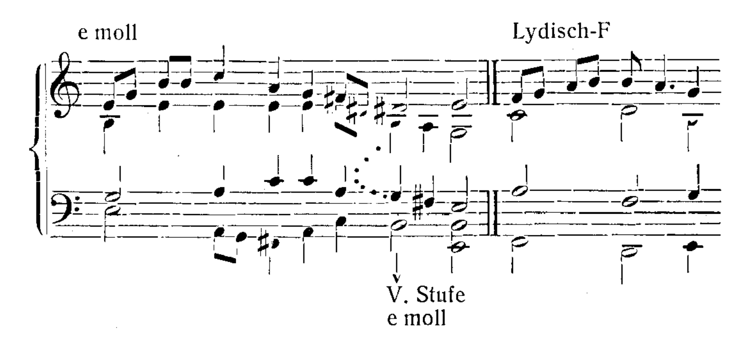
Ich habe mit meiner Darstellung auch die konstruktive einfache Übersicht angestrebt und durchgeführt. Die Buchstabenbezeichnung wählte ich, um den knappen Überblick noch mehr dadurch zu betonen; aber der Ursprung erwähnter Darstellung waren doch die musikalischen Vorstellungen. Die habe ich auch bei den Lesern vorausgesetzt.

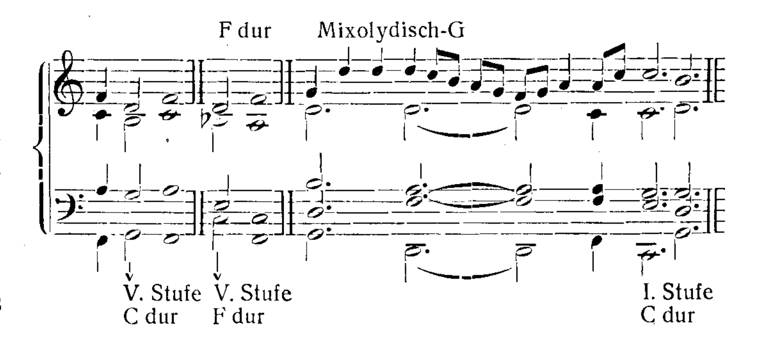
Was die Auffassung der Kirchentonleiter als Umkehrungen der Dur-Leiter betrifft, verweise ich auf die Konstatierung der Musikhistoriker, daß die Auffassung der Kirchentonleiter im Mittelalter verworren war (bei den Theoretikern, aber kaum bei den schöpferischen Musikern). Ja sogar in der Gegenwart ist die Kirchentonleiter der „wunde Punkt" des theoretischen Unterrichts, und die meisten Lehrer gehen diesem „verworrenen Problem" aus dem Wege, indem sie ihn als „unzeitgemäß" (d. h. eher unverständlich) bezeichnen. Deswegen fühlte ich mich nicht verpflichtet, die mittelalterliche Darstellung zu respektieren.

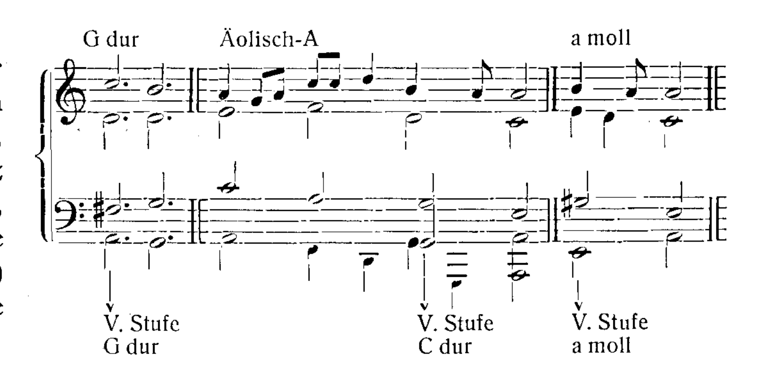
Ich will die Konsequenzen der Auffassung der Kirchentonleiter als Umkehrungen der Dur-Leiter durch einige Musikbeispiele verdeutlichen und wiederhole, was ich in meiner früheren Darstellung als Grundsatz aufgestellt habe: für die dorische, phrygische, lydische, äolische und hypophrygische Leiter kommt die V. Stufe der Dur-Leiter als Dominantwirkung (Kadenzwirkung) in Frage. Für die mixolydische Leiter gilt die I. Stufe der Dur-Leiter als Kadenzwirkung.

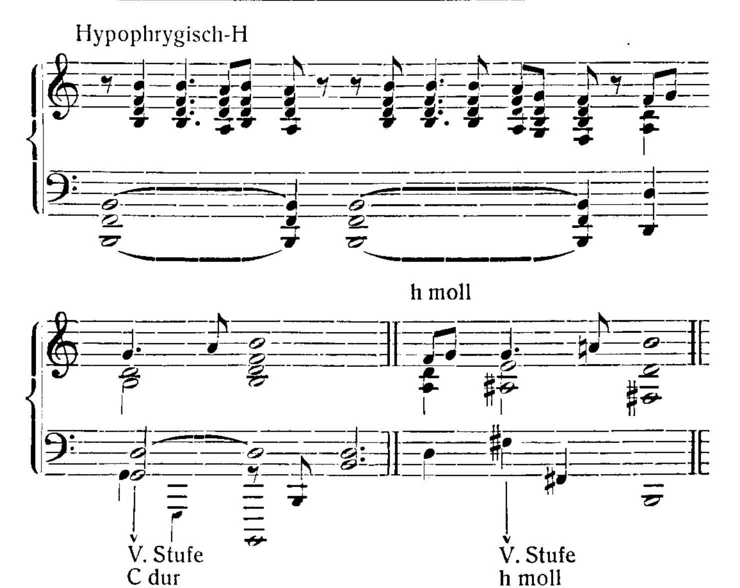












Die konsequente Gestaltung der Kadenz durch die V. Stufe aus C dur (für mixolydische Leiter durch die I. Stufe aus C dur) gibt den Kirchentonleitern ein individuelles Gepräge, trotz der Abhängigkeit, oder — wegen der Abhängigkeit von der Dur-Leiter.

Die Bildung der selbständigen Dominantstufe in der dorischen, phrygischen, äolischen und hypophrygischen Leiter nach dem Vorbilde der C dur-Leiter gab den genannten Leitern im Laufe der Entwicklung den moll-Charakter; die selbständige V. Stufe in der lydischen und mixolydischen Leiter nach dem Vorbilde der C dur-Leiter verwandelte die zwei genannten Leitern in F dur- und G dur-Leiter.

Erst durch die „Transposition" (Uebertragung) der Intervalle und der harmonischen Funktionen der Dur-Leiter auf die Kirchentonleiter sind dieselben sozusagen „selbständig" geworden, aber ihre Eigenart haben sie eingebüßt (vergl. die Notenbeispiele). Dagegen, wenn man die Kirchentonleiter als „Umkehrungen" der Dur-Leiter auffaßt und konsequent musikalisch so gestaltet, wie ich angedeutet habe, behalten sie gewisse Eigenart.

Die Abhängigkeit der Kirchentonleiter (die ich als engere Begriffe nannte) von der Dur-Leiter (welche ich als breiteren, inhaltvolleren Begriff empfinde) ist auch dadurch bewiesen, daß die Kirchentonleiter in Terzabständen übereinander gestellt, die tonalen Drei- bis Siebenklänge gibt:

Als Zusammenklänge von unten nach oben lesen.								
	a	h	c	d	e	f	g	(äolisch)
	f	g	a	h	c	d	e	(lydisch)
	d	e	f	g	a	h	c	(dorisch)
	h	c	d	e	f	g	a	**(hypophrygisch)**
	g	a	h	c	d	e	f	(mixolydisch)
	e	f	g	a	h	c	d	(phrygisch)
	c	d	e	f	g	a	h	(Dur)
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	

Also ist die Dur-Leiter (in diesem Falle C dur-Leiter) in dem Sinne der „Tonart" als Oberbegriff aufzufassen, und Prof. Ludwig Riemann hat mich völlig mißverstanden, wenn er behauptet, daß ich Tonreihe und Tonart in einen Topf werfe. Es wäre doch ganz ausgeschlossen, den Begriff „Tonart" mit den Klängen I—VII auszudrücken, wenn die Tonleiter (phrygische, mixolydische usw.) selbständige „Tonart-Tendenzen" hätten, wie im folgenden Beispiel:

Als Zusammenklänge von unten nach oben lesen.									
	dis	eis	fisis	gis	ais	h	cis	dis	(unbenannt)
	h	cis	d	e	fis	g	ais	h	(h moll)
	g	a	h	c	d	e	fis	g	(G dur)
	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	(E dur)
	c	d	e	f	g	a	h	c	(C dur)
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	

In diesem Beispiel liegt eine konstruktive Andeutung der „Polytonalität". Jede Tonleiter hat eigene Tonart-Tendenz und der Charakter der C dur-Leiter als C dur-Tonart wird völlig umgestaltet. (Aehnliche polytonale Konstruktionen kann jeder bis zu Zwölfklangfortschreitungen bilden, als Uebung.)
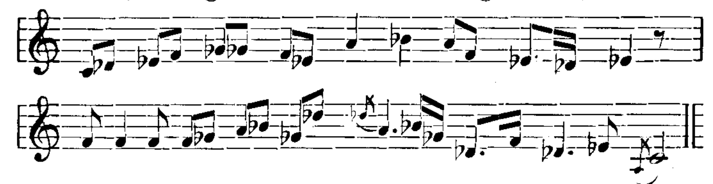
Daß die Melodik in den Umkehrungsleitern der Moll-Grundleiter auch eigenes Gepräge haben kann, will folgendes Beispiel andeuten[1]:

[1] Vielen slovakischen Volksliedern liegen die Umkehrungsleiter der Dur- und Moll-Leiter zugrunde. Die Kadenzarten und Verwendung der Umkehrungsleiter findet man in Musikwerken der tschechischen Komponisten Dvorák, Janácek, Novák und Suk. Im traditionellen Sinne ist mein musikalischer Ausdruck mit der slovakischen Volksmusik durch die Tatsache verknüpft, daß ich aus diesen Liedern schon vor Jahren erkannt habe, was dazu notwendig ist, einen musikalischen Eindruck der „Tonart", aber keiner Dur- oder Moll-Tonart zu verwirklichen. (Einige slovakische Volkslieder haben keine symmetrische Gliederung und keine Wiederholung melodischer Teile. Die melodischen Abschnitte sind einer freien Sprache ähnlich. Diese Eindrücke waren auch unbewußter Grund der von mir formulierten Stilprinzipe.) Es ist notwendig, den Ausgangston im Laufe der Melodie, wenn sie länger ist, einigemal zu berücksichtigen; ebenfalls muß man öfters zu einem anderen Zentraltone in der Melodie zurückkehren, wenn er als solcher sich behaupten soll und architektonisch als Abweichung vom Ausgangston wirken soll. Ebenfalls kann jeder Mehrklang als Ausgangsklang (Tonika) wirken, wenn man ihn besonders betont (ähnlich wie einen einzelnen Ton); gleichfalls kann jeder Mehrklang als Abweichung wirken, wenn man sich vorher einprägen kann, von welcher Basis er abweicht. Auch kann jeder Klang als Abschluß eines Teils des Musikstückes wirken, wenn man sich zu ihm bewußt kompositorisch nähert als einem intuitiv empfundenen Klangziel. Es ist auch möglich, eine Anzahl von Tonarteindrücken im Laufe eines Musikstückes zu gestalten, wenn man melodisch und harmonisch konsequent in einer bestimmten Tonleiter denkt. Für mich kommen verschiedene Leiter in Betracht, die ich der 24stufigen Vierteltonleiter entnehmen kann.
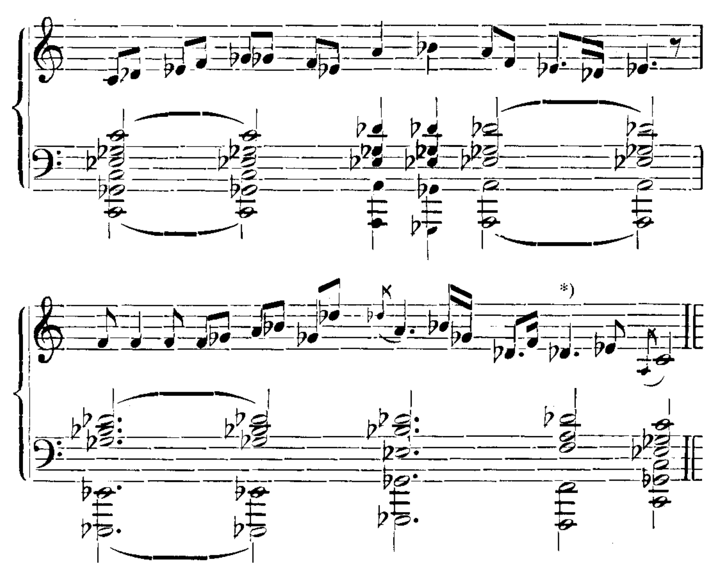
Also: 1. nicht die Dur- oder Moll-Leiter macht die Tonart aus, sondern das konsequente Musikdenken in der aufgestellten Reihe von Tonstufen ist das wichtigste dabei; 2. nicht der Dur- oder Moll-Dreiklang macht die Tonika aus, sondern die bewußte Betonung eines Klanges als Ausgangsbasis ist maßgebend.

Diese allgemeinen Erkenntnisse habe ich in meinen Werken (II., III. Vierteltonquartett, Sechsteltonquartett, Viertelton-Chorsuite, 3. Viertelton-Klaviersuite, Vierteltonfantasie für Cello, teils schon in der Klavierfantasie mit Orchester op. 8 im Halbton-

I. Umkehrung von c moll transponiert auf die Grundstufe c
(d es f g as h c d = c des es f ges a b c):



Die Leiter c des es f ges a b c kann man aber auch als die erste Umkehrung der b moll-Leiter (b c des es f ges a) auffassen. Solange man mit den „Buchstaben“ spielt (wie es Prof. L. Riemann sehr geistreich in seiner Abhandlung tat), findet man wohl wenig Neues. Wenn man in Tönen denkt, entsteht etwas gänzlich anderes, wie die Melodie beweist. Sie hat weder mit dem b moll-Charakter noch mit dem c moll-Charakter zu tun, als einstimmiger Ausdruck und auch harmonisch müßte sie anders als b moll aufgefaßt werden:



*) III. Stufe aus b moll als Vertreter der V. Stufe b moll, kadenzwirkend, ähnlich wie bei den Kirchentonarten.

Wenn man auch harmonisch nur die Töne der Leiter c des es f ges a b c verwendet, wie es in diesem Beispiel geschieht, entsteht auch der Eindruck einer „Tonart“ dem musikalischen Sinne nach; ähnlich, durch das konsequente Festhalten auf einer bestimmten „Art von Tönen“ entsteht ja auch der musikalische Eindruck von Dur und Moll.

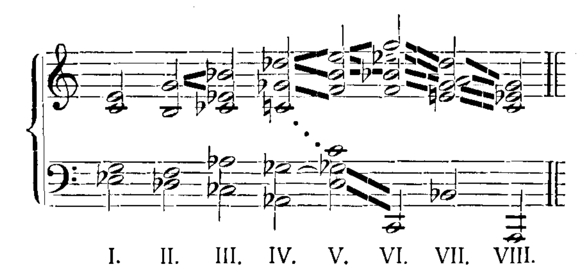
system — Uraufführung Düsseldorf, A. D. T. 1922) bewußt befolgt. Durch sorgfältige Analyse kann jeder diejenige Ton-, Klang- und Leiterfunktionen feststellen, von denen ich allgemein gesprochen habe. Meine Musik ist nicht planlos (d. h. atonal). Sie ist äußerst diszipliniert, aber durch die von mir geschaffene Disziplin, nicht die konventionelle Disziplin. Dies ist auch ein grundsätzlicher Unterschied zwischen mir und Schönberg, der sich noch teilweise auf die traditionellen Disziplinen stützt. (Dasselbe tut überwiegend auch die jüngere europäische schöpferische Musikergeneration.) Ich werbe um die absolute Freiheit des Geistes, der sich selbst zu regieren versteht. Darin liegt seine Freiheit, daß er sich selbst eigene Fessel anlegen kann.

Der Hauptton, bezw. Finalton (in diesem Falle Ton c), wie ihn Prof. L. Riemann richtig vermutet, ist wohl wichtig, aber es kommt auch darauf an, wie man die Beziehungen der anderen Töne zu dem Hauptton gestaltet. So könnte aus einer anderen Leiter — c des e f g as b c — durch konsequentes Gestalten dieser Töne wohl auch eine andere „Tonart“ entstehen. Hoffentlich wird jetzt der Unterschied zwischen der „Tonleiter“ (dem konstruktiven Begriffe) und der „Tonart“ (dem musikalischen Begriffe) eindeutig klar. Da ich in meiner früheren Abhandlung eine konstruktive Darstellung des Halbtonsystems anstrebte, sprach ich durchwegs von dem Begriff „Tonleiter“. Die musikalischen Beziehungen in „Regeln“ aufzustellen, ist ganz unmöglich, weil man „Beziehungen“ erst durch musikalischen Einfall schafft — melodisch und auch harmonisch.

Aus demselben Grunde habe ich auch die Harmonik konstruktiv-beziehungslos dargestellt. Die Beziehungen der Klangkonstruktionen sind jetzt schon teils in der modernen Musik — in den Musikwerken zu finden.

Prof. L. Riemann wählte einen richtigen Weg, indem er meine konstruktive Aufstellung auf die lebendige Musik (ein Stück aus der Tokkata und Chaconne op. 13 von Křenek) applizierte. Er fragt aber nach den Beziehungen.

Die Beziehungen der Klänge liegen in dem musikalischen Einfall und entstehen durch musikalischen Einfall. In dem Stück aus der Tokkata Křeneks gibt es folgende Beziehungen:



Baß als führender Einfall. Bewegungstendenz von höheren zu tieferen Tönen. Die oberste Stimme (e g b des e g d g) schafft Gleichgewicht, indem sie — in Gegenbewegung zu der Baßstimme — in die Höhe strebt. Die mittleren Stimmen passen sich diesen zwei Grundtendenzen an. Sehr schönes Streben von I. bis VI. zum Höhepunkt und Abstieg (VI. bis VIII.). Die starken Striche im Notenbeispiel bezeichnen die Stimmenführung. Bei anderen Stimmen ist die Fortschreitung leicht zu merken. Also, dieselben Eigenschaften des musikalischen Denkens wie bei früheren Musikern: Haupteinfall, Nebeneinfälle, logische Fortschreitung der Einzelstimmen, Sinn für das Hinaufstreben und Abwärtsstreben, Gegenbewegung, Parallelbewegung, Seitenbewegung. Aber der Klang — ja der ist anders. Wer ihn nicht aufnehmen kann, dem ist
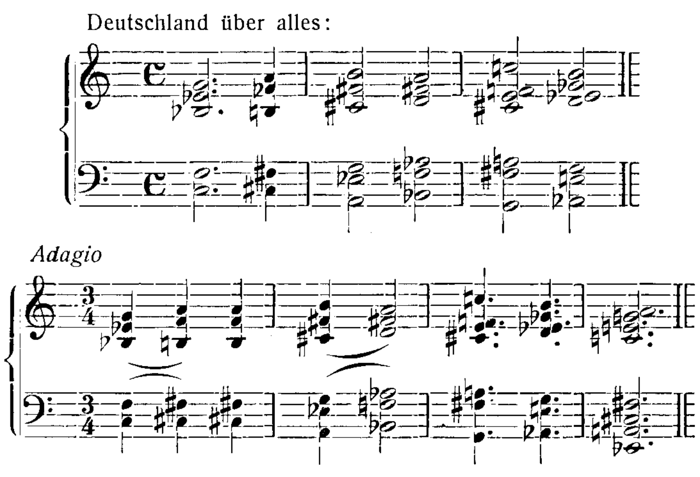
nicht zu helfen, wenn er sich selbst nicht bemüht und sich von Vorurteilen nicht befreien kann.

Viele Musiker und Zuhörer kennen die Klangart und Klangbeziehungen der älteren Musik. Sie möchten bedenken, daß auch diese Beziehungen von den schöpferischen Musikern erfunden wurden. Dasselbe Recht und dieselbe Selbstverständlichkeit, Beziehungen zu erfinden, ist auch die Triebkraft des zeitgenössischen Musikschaffens.

Sehr viel Unheil haben diejenigen Musiktheoretiker angestellt, welche eine beschränkte Anzahl von Klangbeziehungen, die sie den Musikwerken abbetrachtet haben, zu „Gesetzen" erhoben haben, anstatt zu sagen, daß es sich um „Möglichkeiten" handelt und daß es auch andere Möglichkeiten gibt.

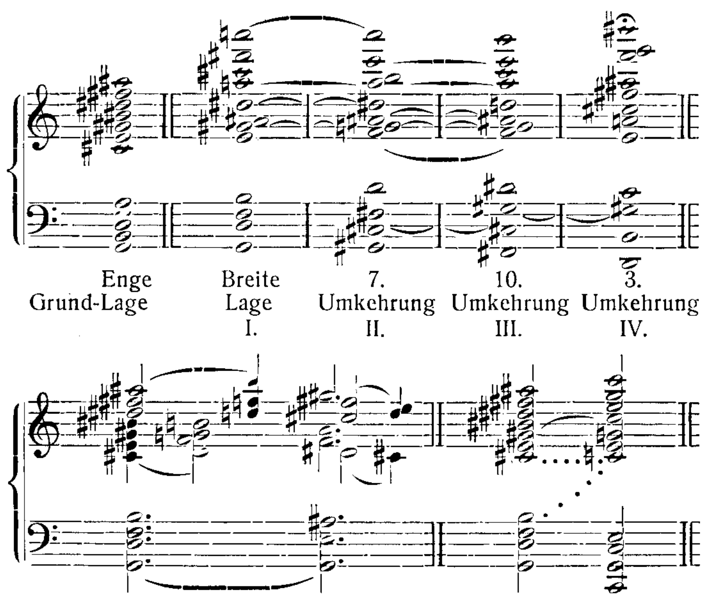
Ich habe durch die konstruktive Darstellung des Halbtonsystems nur ein Hilfsmittel angestrebt, welches die einfachere Uebersicht über die Beziehungen und Gruppierungen der Klänge ermöglichen soll. Im allgemeinen läßt sich von jedem Klang zu einem anderen Beziehung herstellen. Es gibt aber keine a priori-Beziehung; jede Beziehung entsteht dem Sinne nach erst durch einen musikalischen Einfall.

Von diesem Standpunkt aus ist der Versuch von Prof. Riemann, einen fremden Einfall (ein Lied), welcher als solcher primär ganz anderer Klangbeziehung angehört, mit „modernen" Klängen in Verbindung zu bringen, ein grober Mißgriff.



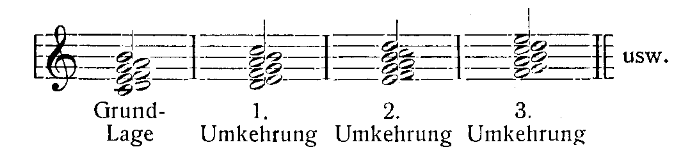
Dagegen das nächste Beispiel (Adagio) als Einfall völlig berechtigt. Die Tonstufen g a h a c h a bilden in beiden Fällen die Grundlage des melodischen Einfalls, die Akkorde sind in beiden Fällen dieselben. Zu dem Liede passen sie gar nicht. Mit dem anderen Einfall bilden sie einen kunstvollen Zusammenhang.

Die Frage, warum ich den Zwölfklang auf der V. Stufe in seiner Grundkonstruktion als „Dominantzwölfklang" nenne, wird gegenstandslos, wenn man sich mit ihm als „Klang" näher befaßt. Die Gliederung des Zwölfklanges in Einzelgruppen ist nur als konstruktive Betrachtung aufzufassen. Man kann jeden Mehrklang als einzelne Gruppen oder als einzelne Intervalle empfinden und weiterführen [1].



Die Grundlage des angegebenen Zwölfklanges gibt als Gesamteindruck eine Dominantwirkung, weil die Gruppe g—d—f—h am stärksten hervortritt — in der tiefen Lage. Damit sage ich aber nicht, daß man diesen Zwölfklang nach C dur führen „muß". Man kann es. Die Zwölfklänge I, II, III, IV bilden einen Zusammenhang. Zwölfklänge II, III, IV (als Umkehrungen des Zwölfklangs I) geben keine Dominantwirkung. Wie man sieht, geschieht die Herstellung der Beziehungen zwischen den Zwölfklängen (und auch kleineren Mehrklängen) ähnlich wie z. B. zwischen den Dreiklängen. Einige Töne bleiben „eventuell" gemeinsam, andere werden „weitergeführt".

Warum ich die Kirchentonleiter Umkehrungen der C dur-Leiter nenne, hat auch einen Grund. Man kann doch letzten Endes auch die C dur-Leiter als Zusammenklang auffassen:



Hoffentlich wird nach meinen praktischen musikalischen Andeutungen der Sinn der konstruktiven Darstellung des Halbtonsystems denjenigen Musikern klar, die begreifen wollen.

Die wichtigste Voraussetzung ist, daß sich jeder auf der entworfenen Grundlage weiterbildet und besonders den Umkehrungen der Mehrklänge viel eigene Detailarbeit widmet.

Die Ausführungen von Prof. L. Riemann über das Vierteltonsystem und über die Vierteltonmusik be-

[1] Gruppenartige Auffassung der Mehrklänge bei R. Strauß, Fr. Schreker, Bartók, Szymanowski. Intervallartige Auffassung bei Schönberg und Jüngeren.

weisen nur seine Beziehungslosigkeit zu dieser Kunstbestrebung. Ich will es ihm gerne glauben, daß er und diejenigen „feinsinnigen Musiker", auf welche er sich beruft, mit dem Halbtonsystem auskommen. Denjenigen, die „bei größter Anstrengung dennoch halbstufig hören", wie Prof. L. Riemann sagt, kann ich nur raten, sie sollen ihr Gehör weiterbilden. Es ist gar nicht so schwer, Viertel-, Dreiviertel-, Fünfviertel-Töne zu unterscheiden, neutrale Terzen (zwischen Moll und Dur), neutrale Sexten, um einen Viertelton höhere Quarten, Quinten und andere Intervalle bewußt wahrzunehmen, ja sogar zu singen.

Die Sängerinnen, welche mit Kapellmeister Scherchen aus Frankfurt a. M. meinen Viertelton-Chor aufgeführt haben, lernten unter meiner Leitung die Intervalle der Vierteltonleiter in einer halben Stunde singen.

Außerdem: wenn ein schöpferischer Musiker subjektiv die Abweichungen von den bis jetzt gebrauchten Tonstufen deutlich empfindet und für diese Abweichungen klare Tonvorstellung besitzt, ist es zweckmäßiger, wenn er die „Abweichungen" von den üblichen Tonstufen deutlich bezeichnet und eigene Vorstellungen ganz genau gestaltet, falls er welche hat.

Ein Musiker, welcher eindeutige Tonhöhen empfindet, wird sich nie mit Zufallsreproduktion seiner Musikwerke begnügen, sondern darauf bestehen, daß seine Absichten so realisiert werden, wie er sie gedacht hat. Und diejenigen reproduktiven Musiker, welche die Überzeugung des Schaffenden respektieren, erfüllen gerne die Absichten, die gedacht wurden.

Nicht das subjektive Empfinden, wie Prof. L. Riemann meint, sondern die Bequemlichkeit wehrt sich gegen „die Fesselung durch 24stufige Temperatur". Mit der „Fesselung" kann nur die Eindeutigkeit, Klarheit der Tonstufen gemeint werden. Mir ist diese „Fesselung" ganz sympathisch.

Sollte sich noch ein anderes intuitives Modifizieren der Tonhöhe bei mir einstellen, werde ich wieder versuchen, auch dieses klar zu formulieren, ob es Sechstel-Zwölfteltöne oder Tonstufen vom Unterschiede einer Schwingung werden.

Als wichtigen Maßstab empfinde ich nur die Oktave. Diese Empfindung besaßen auch diejenigen Musiker des Mittelalters, welche die gleichschwebende Temperatur verwirklicht haben. Dadurch haben sie dokumentiert, daß sie sich von der komplizierten Lehre der Quintverwandtschaft befreit haben. Der Quintmaßstab mit allen Komplikationen ist ein für allemal durch den einheitlichen Oktavmaßstab ersetzt worden. Als abstrakte Erkenntnis ist es sehr interessant, die Quintenbeziehungen kennen zu lernen. Es ist ein fabelhaft erdachtes konstruktives Gebäude, leider für praktische Musik in allen Konsequenzen unbrauchbar. Die Musik wandte schon im Mittelalter sich der von der Natur geschaffenen Einheitlichkeit der Oktaven zu. Die Tonsysteme der asiatischen Musikkulturen sind auch auf dem Grundmaßstab der Oktave aufgebaut. Im Rahmen der Oktave gibt es bei verschiedenen Kulturen eine verschiedene Anzahl der Tonstufen. Die Oktave ist die Basis der denkbarsten Freiheit und unübersehbarer Möglichkeiten mit Bezug auf die Anzahl der Tonstufen.

Von diesem Standpunkt aus ist jede Anzahl von Tonstufen als „Einfall" im Rahmen der Oktave berechtigt, und alle Tonsysteme — bekannte und noch nicht erdachte — sind gleichberechtigt. 49, 53, 12, 24, 36, 18, 72, 5, 8 Tonstufen, gleichstufig, ungleichstufig, alles ist möglich; ja wenn man will, sogar in jeder Oktave eine andere Anzahl von Tonstufen, oder in jeder Oktave so viel Tonstufen, wie viel Schwingungen es von einer zur anderen Oktave gibt.

Die Oktave ist das beste ordnende Prinzip, und wenn dieses Bewußtsein sich einmal verbreitet, wird jeder Streit um die „Berechtigung" der Systeme aufhören, weil ja doch alle Systeme erdacht wurden und in der Oktave sich unterbringen lassen.

Es kommt nur darauf an, was ein schöpferischer Musiker durch eigene Tonvorstellung aus allen den Möglichkeiten wählt. Die Kraft der Wahl, etwas Bestimmtes festzulegen, sich selbst freiwillige Grenzen zu bestimmen, Wege vorzuschreiben, Ziel angeben, dies ist die schöpferische Tatkraft — sich entscheiden zu können!

Ich habe mich für das Vierteltonsystem entschlossen — vorläufig, trotzdem ich unzählige andere Möglichkeiten klanglich empfinde, die mir auch entsprechen würden.
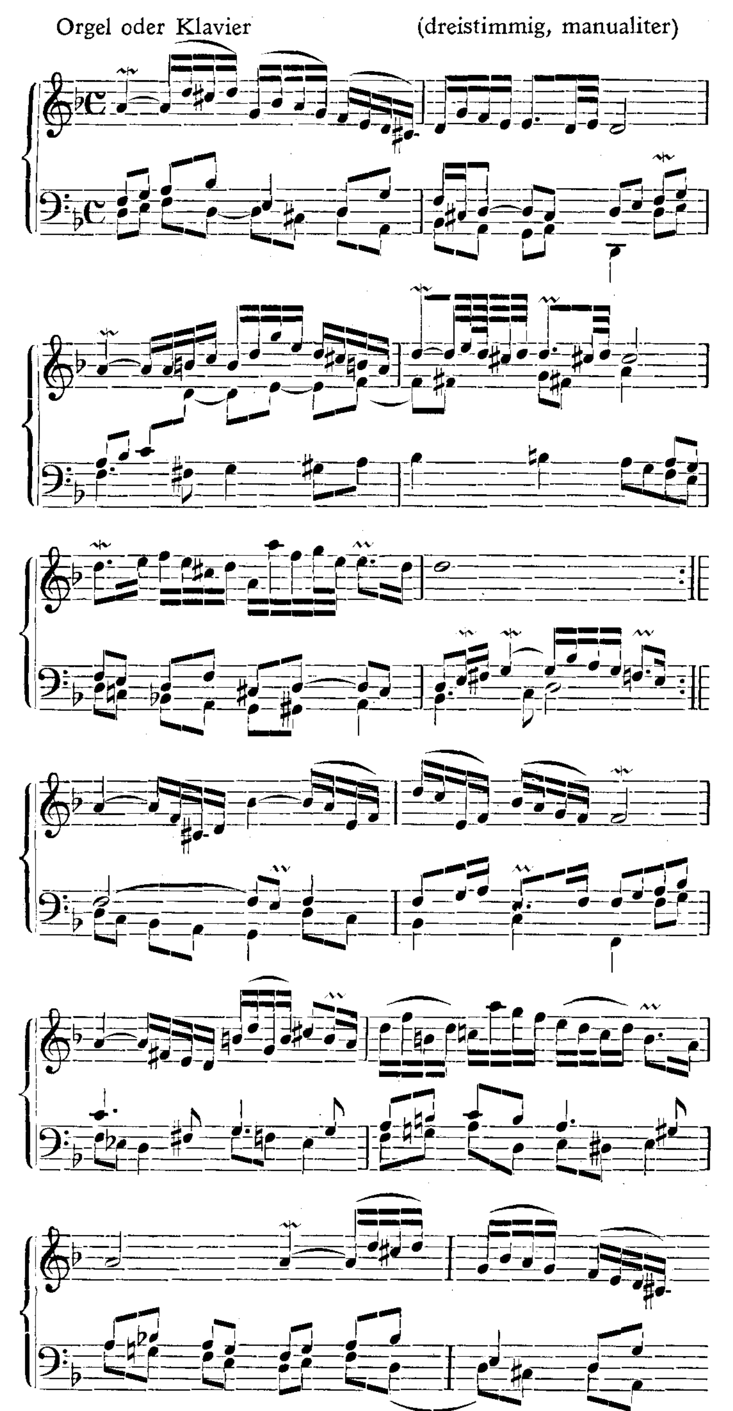
Es ist ein kleiner Unterschied zwischen der Beschränktheit aus Unkenntnis und einer freiwilligen Begrenzung aus Erkenntnis.
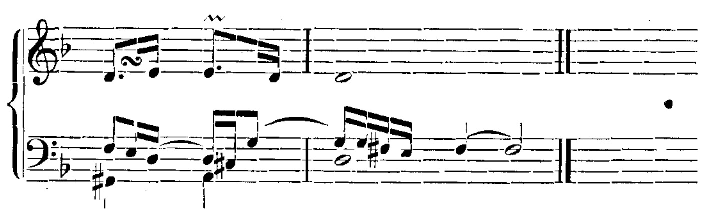
Zum Schluß möchte ich nur noch erwähnen, daß Prof. L. Riemann dem Leserkreise der N. M.-Z. größeren Dienst erweisen kann, wenn er versuchen wird, meine konstruktive Darstellung des Halbtonsystems mit analytischen Beispielen aus den Musikwerken zu beleben und musikalisch begreiflich zu machen, anstatt der Mühe, meine Ausführungen „zu erledigen".

Daß er verstehen kann, wenn er will, hat er durch einige praktische Beispiele in seiner Abhandlung bewiesen. Ich ersuche um kollegiale Mitarbeit, nicht um die Kritik.

Joh. Seb. Bach: Orgelchoral „Jesu, meine Freude“

Nach dem unvollständigen Autograph im Klavierbüchlein für Friedemann Bach ergänzt von HERMANN KELLER





Der dreistimmige Orgelchoral „Jesu, meine Freude“, den ich ergänzt und beim 12. Deutschen Bach-Fest zum erstenmal zum Vortrag gebracht habe, steht im Klavierbüchlein, das Bach 1720 in Köthen für seinen neunjährigen Sohn Friedemann anlegte, und das wohl wert wäre — wie das Notenbüchlein für Anna Magdalena durch den Kunstwart, das von Leopold Mozart für den kleinen Wolfgang angelegte durch Abert — durch einen Neudruck der Vergessenheit entrissen zu werden. Es lehrt zuerst die Noten und Schlüssel, dann gleich Verzierungen (!) und Fingersatz, sodann folgen etwa 70 Stücke, nämlich kleine Präludien, Inventionen, 11 Präludien des Wohltemperierten Klaviers, Menuette u. a., darunter auch zwei Orgelchoräle ohne Pedal. Jedenfalls ist dieses Notenbüchlein die erstaunlichste Klavierschule, die man sich denken kann; unmittelbar auf die allerersten Anfangsgründe folgen Präludien des Wohltemperierten Klaviers (Fugen bezeichnenderweise noch keine)!

Die beiden Orgelchoräle sind mitgeteilt bei Peters, Band 5, Nr. 52, der unvollendete ebenda im Anhang. Beide sind nur dreistimmig und können ebensogut auf dem Klavier wie auf einer Orgel mit 2 Manualen wiedergegeben werden. Die Melodie ist koloriert, wie in mehreren Chorälen des „Orgelbüchleins“, die Faktur eher einfacher als dort. Ein inniger und zarter Ausdruck beseelt namentlich den zweiten „Jesu, meine Freude“, siehe die sehnsuchtsvoll nach oben drängenden chromatischen Mittel- und Unterstimmen! Auffallend ist die Wiederholung des zweiten Teils; sie findet sich im Choral selbst nicht. Als Tempo denke ich mir ♪ = 63 bis 72. Was Original, was Ergänzung ist, mag der Spieler selbst herausfinden, bezw. bei Peters nachsehen.

Professor Dr. Fritz Stein[1]

der diesjährige Leiter des Tonkünstlerfestes in Kiel / Ein Charakterbild von Dr. FRANZ RÜHLMANN (Magdeburg)

Die heutige musikpolitische Konstellation zeigt als hervorstechendstes Merkmal jene absolute Herrschaft des reproduktiven Elements, die produktionsarmen Zeiten immer eigen gewesen ist. Wer heute nüchternen Blicks die öffentliche musikalische Kunstübung überblickt, der wird kaum hinter der illustren Kette gefeierter Dirigenten, Pianisten, Instrumentalisten, Sänger und Sängerinnen das kleine Häuflein Produktiver entdecken können, deren Name und Werk auch nur entfernt dem Ruhm der reproduktiven Kollegen die Wage halten können. Der eigentliche Typus dieser Entwicklung ist der moderne Dirigent. Seit den Tagen Richard Wagners und Hans von Bülows

[1] Dieser Aufsatz war für das letzte, dem diesjährigen Tonkünstlerfest gewidmete Heft bestimmt. Infolge verspäteten Eintreffens bringen wir denselben hier nachträglich. Die Schriftltg.

zum Schildträger der reproduktiven Kunstübung erhoben, ist er nachgerade der unumschränkte Repräsentant des modernen Konzertwesens, der Wertmesser für musikkulturellen Hoch- oder Tiefstand, der verantwortungsvolle und — meist — entsprechend prätentiöse Mittelpunkt eines wohl aufgezogenen Organismus, der als homogene Ausdrucksform des Musikwollens unserer Zeit nur etwa in der überentwickelten Organisation unseres staatsbürgerlich politischen Lebens ein Gegenstück findet. Der imponierende Anblick dieses gegenwartsstolzen „Betriebes" — wie man ihn bei gerechter Wägung der bewegenden und letzten Endes formgebenden Faktoren schon nennen muß — wird allerdings empfindlich getrübt, wenn man die ewig alte, jetzt leider mehr als tunlich der Debatte entrückte Frage nach seiner kulturellen Verwurzelung aufwirft, das heißt: wenn man fragt, in welchem Maße denn dieses weitschichtige öffentliche Musikwesen die organische Konsequenz latenter schöpferischer Kräfte, in welchem Maße tatsächlich der Dirigent (oder „Musikdirektor") kulturbewußter Anwalt eines seelisch-geistigen Schaffensprinzips ist, das sich in progressiver Richtung von irgendwelchen Quellen künstlerischer Potenz nach der kunstnotwendigen Form produktiver (= reproduktiver) Gestaltwerdung hin auswirkt. So gerichtete Erwägungen werden immer und immer wieder den schwer zu verwindenden Stein des Anstoßes in jenem Moment entdecken, das in Form der virtuosen Selbstbespiegelung (auf Seiten der „directores") und der zivilisatorischen Prätention (des ganzen „Betriebes") die Kunstgegenwart vergiftet. Bei großen musikalischen Ereignissen (den jetzt so beliebten „Musikfesten" etwa) geht es heute nur selten noch um das Objekt und seinen Wert, sondern entscheidend steht die „Leitung" und ihre charakteristische Physiognomie im Vordergrund. Das ist an sich zweifellos ganz gut und schön; denn „Interpretation" ist nun einmal die schöpferische Tat des Reproduktiven und insofern also stets auch Dienst am Werke. Aber von hier aus gehen die verborgenen und gefährlichen Pfade, auf denen der reproduzierende Künstler Schritt für Schritt, ihm selber unbewußt vielleicht, in das autochthone Reich seiner absoluten Selbstgerechtsame vordringt, wo ihm dann schließlich das eigene Gesetz mehr gilt als das übergeordnete Gesetz der überpersönlichen, bedingungsloses Dienen erheischenden Kunst.

Wenn man das alles auf eine kurze Formel bringen will, so ist es das *musikantisch-technische Prinzip*, das heute scheinbar dem *geistig-kulturellen Prinzip* der musikpolitischen Arbeit auf dem Wege einer unabänderlich sich vollendenden Entwicklung den Boden abgräbt. In Hans von Bülows Künstlerleben hat sich diese Entwicklung in nuce angekündigt und vorgezeichnet. Wer die Erscheinung des Pultvirtuosen von Bülow herleitet, der denkt an den Berliner und Hamburger Bülow. Wer aber in ihm den Vater zielstrebiger musikalischer Aufbau- und Kulturarbeit verehrt, der denkt an den Meininger Bülow. Dieser war der Typus des ernst verantwortlichen, säenden, geistig synthetisierenden Kulturpioniers, jener der Typus des in sich vollendeten, erntenden, musikalisch analysierenden Interpreten. Die Sphäre des einen lag in der still schaffenden Provinz, die des anderen in der ewig fordernden Metropole. Und so ist es im Grunde geblieben. Der zivilisatorische Weihrauch, der strukturgemäß den „Ton" anzugeben bestimmt ist und ihn heute tatsächlich fast ausschließlich angibt, entsteigt dem industrialisierten — und daher zu technischen Höchstleistungen befähigten Boden der Zentrale, während hier und da in der Provinz ein ungebrochener geistiger Schaffensmut sich um Werte bemüht, deren Unzweckmäßigkeit und Entbehrlichkeit man alldorten längst eingesehen hat. An solchen provinzialen Kunststätten ahnt man noch etwas von dem verschwenderischen Ueberfluß, von dem Luxus künstlerischen Idealismus, der immer das Kennzeichen kulturellen Daseins war. Man schafft und baut auf, was in der Zentrale als vorausgesetzte Selbstverständlichkeit immer vorhanden war; man schöpft immer neue Kräfte aus dem Werden dessen, was als Sein dort stetig berauscht, kurz: man ist den Quellen näher, die man dort kaum noch ahnt, und leitet mit planvoller Hand die Ströme des Gebens und Nehmens, die im namenlosen Meer der Zentrale längst den Sinn ihres wechselbedingten Daseins verloren haben.

Es braucht hoffentlich nicht besonders betont zu werden, daß diese grundsätzlichen Gedanken nicht das geringste mit einem *Werturteil über künstlerische Leistungen* zu tun haben. Und daß der Sinn der folgenden Zeilen nicht etwa sein soll, *Fritz Stein*, den *Kulturpionier der Nordmark*, gegen einen Furtwängler oder sonst einen Prominenten auszuspielen. Wer die beiden Welten kennt, kennt neben ihren Schwächen auch ihre beiderseitige Stärke und weiß also, worum es geht. Und weiß auch, was das alles mit Fritz Stein zu tun hat. Wer sie aber nicht kennt und nicht kennen will, für den sind diese Zeilen nicht geschrieben. Ihm kann nicht geholfen werden.

Es ist ein eigenartiger Zufall, daß Fritz Stein im Jahre 1914 berufen wurde, der Erbe Hans von Bülows (und Max Regers) in Meiningen zu werden. Diese Berufung, die unter den Auswirkungen des Krieges und des Regentenwechsels in Meiningen rückgängig gemacht wurde, hätte wohl die entscheidende Etappe in diesem Künstlerleben eingeleitet, das als stärkstes Positiv in sich trägt jenes fanatische Kunstpriestertum, jenen unbeugsamen, geistig und weltanschaulich fundierten Kunstidealismus, mit denen allein die harte, undankbare Aufbauarbeit in provinzieller Wirkungssphäre zu bewältigen ist. Wer ihn kennt, der weiß, mit welcher ungeheuren Arbeitsintensität dieser seltene Mann stets seine Kraft für die Schaffung jener organisatorischen Vorbedingungen einsetzte, mit denen der Prominente einfach rechnet; weiß aber auch, wie er unter diesen Hemmungen eines freien künstlerischen Schaffens litt und leidet, wie er sich die Zeit zu produktiver künstlerischer Arbeit buchstäblich stahl, und wie er dennoch mit positiver Resignation immer wieder zugriff, weil er das geistig-kulturelle Gesetz, dem er sich verpflichtet fühlt, nicht verleugnen konnte. Er wehrte sich oft, mit innerer instinktiver Angst, gegen sein eigenes organisatorisches Werk, weil er in ihm den Moloch sah, der ihm das künstlerische Lebensmark bedrohte. Und dennoch wuchs er immer wieder zur ganzen Persönlichkeit empor, weil er als geistiger Mensch immer nur das Ganze wollte und immer wieder dort aufbauerische Pflichten entdeckte, wo andere kaum mehr als sprödes Oedland sahen. Wenn heutigentags der Künstler, der sich niemals dem Antrieb seiner geistig-kulturellen Einsichten entzogen hat — überzeugungstreu und in diesem Sinne heldenhaft — noch etwas gilt, dann sollte man künftig auch im weiteren Vaterlande den Namen Frits Stein nur mit der größten Achtung nennen.

Den Keim zu solcher Kunstauffassung hat der Lehrer *Philipp Wolfrum* in das Herz des jungen Theologen gelegt, der mit ehrlicher Hingabe sein achtsemestriges Fachstudium bis zum ersten theologischen Staatsexamen hinter sich brachte, auch hier entscheidende, für den Künstler wertvolle Eindrücke sammelte (musica sacra), gleichwohl aber schon vom ersten Semester an den Weg zu Meister Philipp, dem begeisterten und begeisternden Musikherold Heidelbergs, fand. Er konnte es wohl nur, weil Geist vom gleichen Geiste in ihm lebte. Es ist so überaus bezeichnend, den Schüler über den Lehrer reden zu hören: „ein prächtiger Musiker, Charakter und Organisator, ein Mann von unerbittlicher Ehrlichkeit, nur der Sache dienend, frei von aller persönlichen Eitelkeit, von schrankenlosem Idealismus, bis zur Selbstaufopferung unter schwierigen äußeren Verhältnissen das Unmöglichste möglich machend. Seine musikalischen Götter waren Bach und Beethoven, daneben Liszt, der Fortschrittmann, mit dem er ein tapferes Eintreten für alles Neue gemeinsam hatte."

In diesen Worten liegt Bekenntnis und Gelöbnis Fritz Steins; derselbe große Mensch und Charakter, und derselbe überzeugungstreue Musiker zu werden wie sein Vorbild Wolfrum, das ist allewege sein Ziel und seine Sehnsucht gewesen. Aus dieser gläubigen Gefolgschaft ist jene tiefe, so ganz unmoderne Ehrfurcht vor der Kunst erwachsen, die sich in dem Wirken Fritz Steins als unerschütterliches Ethos stets ausgewirkt hat.

Der musikalische Horizont des Wolfrum-Schülers, der sich nach bestandenem Theologieexamen ganz der Musik in die Arme wirft, rundet sich in weiterem zweijährigem Studium in Leipzig bei Riemann (Musikwissenschaft), Straube (Orgel), Krehl (Theorie), Nikisch (Direktion) und Teichmüller (Klavier). Dann wird der erste Wirkungskreis erobert und der erste Befähigungsnachweis erbracht: *Jena*. Ein Wirkungskreis, wie geschaffen für den jungen, tatenhungrigen Kulturjünger. Ein Anfang aus dem Nichts im Jahre 1906, als einzige Ansatzpunkte eine sanges- und musikfreudige Bevölkerung, eine traditionsstarke Universität und — ganz in der Nähe — den seit 1905 befreundeten Max Reger. Die anfeuernde Nachbarschaft der thüringischen Residenzen gab Anregung, Richtung und Vorbild. Die erste Probe aufs Exempel gelang: nach siebenjähriger Arbeit, als im Jahre 1913 erstmalig das Tonkünstlerfest des A. D. M. nach Jena kam, standen große Chöre und ein leistungsfähiges Orchester auf den Beinen, daneben ein studentisches Collegium musicum, mit dem Stein an die durch Joh. Seb. Bach geheiligte Tradition und an den — allerdings anders gerichteten — Vorgang Hugo Riemanns in Leipzig anknüpfte. Das alles, so bedeutsam es als höchst persönliche Leistung sein mochte, war gleichwohl nur Vorhof einer ersehnten und höchst angemessenen Epoche, die sich zu eröffnen schien, als der alte Theaterherzog Georg Fritz Stein zum Nachfolger Max Regers in Meiningen auserwählte. Der Zeitpunkt des Antritts wurde — wie schon erwähnt — überholt durch den Ausbruch des Krieges und den Tod des alten Regenten. Herzog Bernhard gab die Pläne Georgs auf und entließ alle nicht lebenslänglich angestellten musikalischen Kräfte der Residenz. Für Fritz Stein ein Wendepunkt, dessen Folgenschwere noch heute kaum abzusehen ist.

Der Krieg verschlägt den Jenaer Universitätsmusikdirektor und -professor nach *Laon*. Er findet dort eine herrliche Kathedrale und Orgel und jäh erwacht inmitten der Wüste des Krieges der musikalische Dämon in ihm. Er erobert die Orgel für sich, beginnt schon im November 1914 mit „Musikalischen Andachten", ruft für die Christfeier 1914 einen Männerchor zusammen, läßt ihn nicht mehr aus den Fingern und macht aus ihm in hingebungsvoller Arbeit jenen berühmten „Kriegsmännerchor Laon", der bald von Ostende bis in die Argonnen hinein bei jedem Soldaten der Westfront geliebt war und bei seinen Konzertreisen in die Heimat helle Begeisterung erweckte. Zeigte sich hier in der Ueberwindung der tausend Kommißklippen und militärischen Vorurteile die organisatorische Energie des Künstlers im alten Lichte, so begann die eigentliche Epoche der inneren Vollendung nach Kriegsende, als Stein mit Uebernahme der Organistenstelle an St. Nicolai in der schleswig-holsteinischen Hauptstadt Fuß faßte. Der Aufbau des neuen *Kieler* Wirkungskreises gelang in raschen Etappen. Der Organist erhielt bald seine Anstellung als Universitäts-Musikdirektor und a. o. Professor für Musikgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität, kurz darauf wählte ihn der „Verein der Musikfreunde" zum Dirigenten seines ausgezeichneten Orchesters und auf diesem, zunächst allerdings höchst unsicheren Boden gelang in unsäglich mühevoller, von schwersten künstlerischen und menschlichen Belastungen begleiteter Arbeit das Aufbauwerk, das nunmehr in einem Stadium vorläufiger Vollendung mit dem Kieler Tonkünstlerfest seine äußere Krönung erfahren soll.

In den sechs Jahren seiner Kieler Wirksamkeit hat sich Fritz Steins tief innerliche, geistig fundierte Einstellung zur Kunst letztlich entwickelt und gerundet. Wer den steinigen, spröden Boden des schleswig-holsteinischen Landes kennt, jener „polaren Kunstwüste", um mit Stein zu reden, der ahnt das Ausmaß der Aufgaben, die hier zu bewältigen waren. Gerade das hat die unermüdliche, von einem unerschütterlichen Idealismus angefeuerte Arbeitskraft Steins stetig gereizt und beflügelt. Von vornherein umfaßte sein klarer Blick das Ganze einer *schleswig-holsteinischen Musikkultur*, deren Zentrum in Kiel liegen müsse. Er war sich klar darüber, daß dieser Vorsatz Kampf bedeutete, Kampf einmal gegen die Ungunst der natürlichen Voraussetzungen, die in dem Schlagwort „Holsatia non cantat" charakterisiert worden sind, andermal gegen die stammespsychologischen Verhältnisse in der Nordmark, die sich in zäher Abwehr allem schöpferisch Neuen und in konservativer Starrheit verhängnisvoll jeder Aufbauarbeit in den Weg stellten; Kampf auch und nicht zum wenigsten gegen die notorische Traditionslosigkeit der „gemachten" Stadt Kiel, die ohnehin in den Nachkriegsjahren harte Arbeit für den Aufbau einer neuen wirtschaftlichen Existenz zu leisten hatte, und ihrer Bewohner, in denen der Opfermut, der anderswo williger Träger kulturellen Fortschritts ist, mühsam erst geweckt werden mußte. Diesen Kampf, der zwar Anspannung aller Kräfte und zermürbenden Kleinkrieg erforderte, andererseits aber auch innere und äußere Erfolge von ganz besonderer Struktur verhieß, hat Fritz Stein mit jenem gesunden, zielgerichteten Optimismus aufgenommen, der ihm als Erbstück seiner völkisch starken, alemannischen Abstammung allezeit der beste Weggenosse gewesen ist. Und zwar erkannte er, daß der Sinn dieses Kampfes nicht darin lag, das äußere Gebäude eines sogenannten Musiklebens zu errichten, sondern daß der ideelle Sinn dieses Kampfes in der grundsätzlichen Fruchtbarmachung des schleswig-holsteinischen Bodens für ernsthafte Musikpflege zu erblicken sei. In progressiver Kurve mußten — nach der Lage der Dinge — nicht nur in *organisatorischer* Hinsicht die Voraussetzungen für eine großzügige musikalische Kunstübung geschaffen werden, sondern es mußte auch in *psychologischer* Hinsicht das Verhältnis der Bevölkerung zur Musik auf eine gesunde, wechselseitig aktive Basis gestellt werden. So entstand das Ideal eines musikkulturellen Organismus, der sich von der großstädtischerseits beliebten musikalischen Massenabfütterung des „Publikums" möglichst eindrucksam unterschied und der mit weiser Voraussicht nur die Befriedigung solcher Bedürfnisse vorsah, die neue, weitergreifende Bedürfnisse und damit neuen Antrieb wecken konnten. Diesen von Kiel aus „dirigierten" Organismus nannten die Einsichtigen und Ueberzeugten mit programmatischer Betonung *„Musikkultur in der Provinz"*, in dem Bewußtsein, daß mit seiner Realisierung ein Problem gelöst sein würde, das von entscheidender Bedeutung nicht nur für die speziell schleswig-holsteinische, sondern für die gesamte deutsche Musikpolitik zu sein bestimmt ist.

Daß diese Realisierung weitgreifender ideeller Pläne bislang nicht im vollen Umfange gelang, ist der Schmerz und — die Künstlertragik Fritz Steins. Was er gleichwohl durch Einsatz seiner besten Kräfte im Sinne des Endziels zunächst in Kiel und dann darüber hinaus geleistet hat, ist eine Kette höchst persönlich erkämpfter Erfolge. Organisatorische Festigung des Apparats bedeutet für Stein immer zugleich Weitung der künstlerischen Möglichkeiten. Organisation ohne künstlerischen Endzweck ist ihm verhaßt. Wo aber künstlerische Ziele organisatorischer Fundierung bedürfen, da organisiert er mit einer Meisterschaft, die ihresgleichen sucht. Daß es ihm gelang, den Oratorienverein auf die Beine zu stellen und zu einem großen Chor von besten Qualitäten zu machen, ist zweifellos ebensosehr Verdienst des Musikers wie des Organisators. Wohl aber wagte der Organisator sein erstes entscheidendes Werk, als er, um wirklich großzügige Choraufführungen räumlich zu ermög-

lichen, mit privater Initiative die Mittel zum Neubau der St. Nicolai-Orgel und einer großen Chorempore in wirtschaftlich schwerer Zeit (1920/21) aufbrachte. Daneben her liefen die Kämpfe um das Orchester des „Vereins der Musikfreunde", dessen organisatorische Sicherstellung noch längst nicht erreicht war, als sich endlich die Stadt zur Uebernahme des ausgezeichneten Musikkörpers entschlossen hatte; ferner die Kämpfe um die heute noch nicht beschlossene Kieler Stadthalle, um die Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft (gemeinsam mit Geheimrat Harms), die Gründung des dem Oratorienverein angeschlossenen „a cappella-Chors", die Gründung des Collegium musicum der Kieler Universität, das in jedem Semester mit zwei bis drei öffentlichen Aufführungen vorklassischer und klassischer Werke eine wirksame Ergänzung des städtischen Musikwesens anstrebte, die Einführung der „Stillen Andachten" in der Nicolaikirche, die Einführung von Jugendkonzerten etc. Es blieb zwar der Mehrheit des Kieler Publikums und seinen behördlichen Spitzen verborgen, daß unter der zielbewußten Hand dieses Führers Kiel allgemach zur Musikstadt wurde, aber der Erfolg wurde schließlich sogar für beharrlich Schlafende sichtbar, als während der Kieler Herbstwoche des Jahres 1923 mit einem fünftägigen Reger-Fest das musikalische Leben einen vorläufigen Höhepunkt erkletterte. Und dennoch begann nun erst der Kampf um das letzte entscheidende Ziel: die Eroberung der musikhungrigen Provinz. Es war und ist ein Kampf, der von den Wenigsten begriffen wird, weil hier die *Idee* ein für allemal entscheidend für Weg und Ziel wurde. Es begann mit einem direkten Vorstoß auf den schleswig-holsteinischen Städtetag, dem Stein in einem tiefgreifenden Vortrag seine Ideen vom Landesorchester der Provinz und seiner Tätigkeit enthüllte. Durch einen festgeregelten Turnus von 50 oder mehr Konzerten pro Winter sollte die musikalisch völlig brachliegende Provinz systematisch erschlossen und dadurch zur kunstpolitischen Einheit zusammengefaßt werden. Ein Gedanke, so organisch aus der stammesbedingten Eigenart des Landes herausgewachsen, gleichzeitig kulturell so fruchtbar und künstlerisch so großartig, daß er Konsequenzen von ungeahnter Reichweite verheißen mußte. An der Größe des Planes, hinter dem sich nicht weniger als ein bewußter Regenerationsversuch auf musikalischem Gebiete verbarg, entzündeten sich die teilweise geradezu kläglichen Widerstände, mit denen die „polare Kunstwüste" nunmehr seit Jahren alle produktiven Bestrebungen hemmt. Auch hier sprang Stein mit der unbeugsamen Besessenheit der von der Sache überzeugten Persönlichkeit ein, organisierte vom eigenen Schreibtisch aus die Konzerttätigkeit in vielen großen und kleinen Orten der Provinz, trat Canossagänge zu Ministerien, Provinzial- und Stadtbehörden an, sorgte für die Finanzierung der Reisen des Orchesters und der Chöre und konnte endlich die ersten Erfolge aufreibender Arbeit buchen, als immer lauter aus der dankbaren Provinz der Ruf nach guten Konzerten ertönte und neuerdings sogar Programme mit Bruckner, Reger, Beethovens Missa u. a. verlangt wurden. Wenn nicht die mannigfachen Widerstände die großzügig erstrebte organisatorische Verankerung dieses Provinzial-Musikwesens verhindert hätten, so wäre vielleicht jetzt bereits dort oben ein Werk abgeschlossen, dem kaum ein zweites ähnliches in deutschen Landen zur Seite zu stellen wäre. —

Nur wer die geistig-künstlerische Potenz Fritz Steins, wie sie in kurzen Zügen zu entwerfen versucht wurde, unter dem richtigen Gesichtspunkt zu würdigen versteht, wird auch den *Musiker und Dirigenten* voll verstehen können. Der Schlüssel zu seinem Wesen liegt gerade in seiner Liebe zur Provinz. Wo er Hingabe ahnt, ehrliches Verlangen nach ehrlicher Kunst, unverbildete Sehnsucht nach innerer Erhebung, da findet er die Atmosphäre, in der auch ihm seine Künstlerschaft zum heiligen Opferdienst wird. Wenn ihm in der Provinz aus kunsthungrigen Herzen heiße Dankbarkeit entgegenschlägt, dann gibt er sich aufatmend dem Zauber jener Kunstgemeinschaft hin, deren Fehlen ihm zu Zeiten den Asphalt der Großstadt besonders verhaßt macht. Unter diesem Gesichtswinkel auch will sein eigenes Verhältnis zur musikalischen Literatur beurteilt sein. Das starke, echte Temperament lodert in heller Begeisterung auf, wenn aus dem Werk ihm das entgegenschlägt, was ihm als das Wesentliche, Ewige gilt: das Geistig-Schöpferische, Ethische. Wo er das Ethos vergeblich sucht, bleibt er scheu, innerlich kühl, ja oft leidenschaftlich abwehrend. Im Publikum den Sinn für das Ethos im Kunstwerk zu schärfen, es ihm nahezubringen mit allen künstlerischen und kunstpädagogischen Mitteln, bleibt auch für den *Musiker* Stein erzieherische Maxime. Auf dem Boden seiner organisatorischen Vorarbeit baut sich daher sein künstlerisches Werk in strenger, unnötigen Konzessionen abholder Folgerichtigkeit auf. Mit besonderer Liebe und Sorgfalt hat er seine Chöre und sein Publikum zunächst an die Denkmäler der klassischen und vorklassischen Epoche herangeführt. Auf der einen Seite die großen Chorwerke Händels, Bachs (zwei Passionen, Hohe Messe, Kantaten), Beethovens (die beiden Messen), auf der anderen Seite die Instrumentalmusik von Corelli, Pergolesi, Stamitz (im Collegium musicum) bis zu den Suiten und Konzerten Joh. Seb. Bachs und den Symphonien der Klassiker bilden den Grundstock der Kieler Musikpflege. Auf diesem Grunde hat Stein umfassend weitergebaut bis in die Moderne, mit rücksichtsloser Energie überall dort, wo er mit dem Herzen dabei sein konnte. Mit warmer Begeisterung hat er für Bruckner Boden gewonnen (III., IV., V., VII., VIII., IX. Symphonie), mit weniger Wärme für Mahler (III. Symphonie). Besonders hoch mag man es ihm anrechnen, daß er in dem konservativen Kieler Boden *Max Reger* so tief verwurzelte, daß das Reger-Fest 1923 ein voller äußerer und innerer Erfolg werden konnte (als Hauptwerke: 100. Psalm, Orchesterserenade, Mozart-Variationen, Klavierkonzert f moll, Requiem, Nonnen). Ebenso verdienstvoll war sein Eintreten für *Gerhard v. Keußler*, dessen beide Oratorien („Jesus" und „Mutter") Kiel als eine der ersten Städte erleben durfte. Daß neben Hans Pfitzner („Von Deutscher Seele") auch die versierte Moderne zu Worte kam (Schönberg, Hindemith, Lendvai, Dopper u. a.) braucht nur nebenher bemerkt zu werden. Fritz Stein hat nie einen Grund gesehen, die Moderne zu boykottieren, vielmehr betrachtete er stets ihre Pflege, auch wo er nicht mit dem Herzen dabei sein konnte, als seine Pflicht. Das hinderte ihn allerdings nicht, die Dinge zu sehen, wie sie sind; und er sah da fast immer sehr scharf.

Es dürfte zur Genüge klar geworden sein, daß die Gesamtpersönlichkeit Frits Steins mehr, wesentlich mehr zu bedeuten hat als etwa einen „Dirigenten" im heutigen Sinne, es sei denn, man verstehe unter „Dirigent" wirklich den *Führer* im umfassenden Sinne. Wir könnten das Gesamtbild noch weiten und runden, indem wir des Musikwissenschaftlers, der seinerzeit durch seine Veröffentlichungen über die Echtheitsfrage der von ihm aufgefundenen Beethovenschen Jugendsymphonie Aufsehen erregte, außerdem eine willkommene Ausgabe von Beethovens Jugendwerken veranstaltete und gegenwärtig an einer Gesamtausgabe der Symphonien Joh. Christian Bachs, am Thematischen Reger-Katalog und an seinen Reger-Erinnerungen arbeitet, oder indem wir des unvergleichlich tiefwirkenden Lehrers und nicht zuletzt des liebenswerten, warmherzigen Menschen gedächten, der selbst für erklärte Böswilligkeit noch immer nachsichtiges Verständnis aufbringt. Letzten Endes mündet aber das alles doch zu dem vornehmen, dienend um die Kunst bemühten Dirigenten hin, der erst zu sich selbst hinfindet, wenn ihn der Griff nach dem Taktstock aus dem Plagekreis der ständig ihn bedrängenden Organisationsarbeit heraushebt. Man tut in Kiel — leider Gottes! — wenig, um den Künstler sich selbst und

seiner Kunst restlos wiederzugeben. Es bedarf dann der ganzen Vitalität und Naturkraft dieses Menschen, um solche hochgesteigerte Leistungen zu vollbringen, wie Kiel sie etwa mit Bachs und Beethovens Messen, mit dem Brahmsschen Requiem, mit Bruckners IX. oder mit Regers 100. Psalm unter Stein erleben durfte. Wie sich dabei strengster Bändigung des technischen formalen Elements — klassische Treue der Interpretation mit stärkstem emotionalen Empfinden paarte, das waren Erlebnistatsachen von eindrucksvollem Gepräge. Mit diesen Tatsachen hat Stein seiner Musikstadt Kiel den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt; *sein* Verdienst ist es, wenn in diesem Jahre der A. D. M. der Einladung der Holstenstadt, in ihren Mauern sein 55. Tonkünstlerfest zu feiern, unbedenklich folgen konnte.

*

Musik in Böhmen

Von Univ.-Dozenten Dr. PAUL NETTL (Prag)

Bis tief ins 19. Jahrhundert gab es in Böhmen — von Mähren, das fast schon Donaugebiet war, ganz abgesehen — keine nationale Frage, weder in Politik noch in der Kunst. An Stelle der nationalen Begriffe kannte man nur territoriale. Der Unterschied zwischen deutsch und tschechisch war mehr ein sozialer als ein völkischer im heutigen Sinne. Die Musik in Böhmen und den anderen Sudetenländern folgt willig und selbstverständlich den Entwicklungsphasen der deutschen, vor allem der österreichischen Musik.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß Böhmen, das seit jeher als eines der musikalischesten Länder Europas galt, doch nicht eigentlich schul- und stilbildend war. Freilich, man spricht von einer Schule Cernohorskys und die Böhmen Tomaschek, Worzischek, Wittasek u. a. haben das lyrische Klavierstück der Romantik stark beeinflußt. Aber sie sind doch nur Kleinmeister.

Als 1772 der Engländer Charley Burney seine berühmte musikalische Studienreise durch Mitteleuropa macht, fällt ihm auf, daß die Bewohner Böhmens musikalischer sind als die der Nachbarländer und er meint den Grund in den überall in Dörfern, wie in den Städten bestehenden Singschulen suchen zu müssen. Auch Joh. Friedrich *Reichardt* beschäftigt sich in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend" mit der Frage nach der besonderen Musikalität der Bewohner Böhmens in einem 1776 aus Schluckenau datierten Briefe und fügt den Burneyschen Erwägungen noch die Mitteilung der Tatsache hinzu, daß in Böhmen fast jeder Edelmann seine Privatkapelle habe und seine Untertanen in der Musik unterrichten lasse, um über recht viele brauchbare Orchestermusiker verfügen zu können.

So entsteht durch Durchdringung des Landvolkes mit Musik der böhmische Musikant, der durch aller Herren Länder zieht, die großen Orchester Europas bevölkert und es überall zu größtem Ansehen bringt. Man erinnert sich, wie Richard Wagner in seiner Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" dem böhmischen Musikantentum eine Verbeugung macht, indem er erzählt, wie der Reisende in Böhmen einzieht, „in das Land der Harfenspieler und Straßensänger", wo er ein kleines Wanderorchester trifft, welches auf der Landstraße das Beethovensche Sextett in bewundernswürdiger Reinheit und Präzision spielt.

Es ist ohne Zweifel die außerordentlich glückliche Rassemischung germanischer und slawischer Elemente, die das böhmische Musikantentum gezeugt hat. Künstler vollkommen rein deutscher Abstammung, wie Demantius oder Hammerschmidt, in ihrer religiösen Verinnerlichung typisch deutsche Musiker, suchen und finden ihren Weg bald ins Reich. Der echte böhmische Musikant ist vor allem Spielmann, reproduktiv Virtuose. Schon Biber, unzweifelhaft rein deutsch, aber jahrelang unter mährischer Bevölkerung lebend, hat etwas vom böhmischen Musikanten. Seine weichen Melodien, sein Virtuosentum, seine Variationstechnik ist vielleicht „böhmisch" und weist schon auf die späteren böhmischen Geiger (Bennewitz, der Tscheche Ševcik). Am Prager Dom wirkt etwa um 1650 ein Kapellmeister — ein Deutscher — namens Kertzinger, der schon slawische Tanzmusik in dörperhafter Aufmachung schreibt. Und gar das 18. Jahrhundert: Stamitz aus Deutschbrod und seine Söhne verschafften dem Mannheimer Orchester den Weltruhm und sind Vorläufer der Klassiker. Im „Petit prophete die Böhmisch Broda" schildert 1753 Baron Melchior Grimm den böhmischen Musikanten, wobei ihm verzeihlicherweise die Verwechslung von Böhmisch- und Deutschbrod, der Geburtsstadt Stamitzens, widerfährt. Der Held der Novelle, ein kleiner Menuette fidelnder Geiger wird durch Zaubermacht aus seinem engen Dachstübchen in die Pariser Oper versetzt, von deren Unnatur er sich mit Schaudern abwendet. Hier wird also die ursprüngliche Natürlichkeit böhmischer Spielmannsmusik gegen die Mache französischer Opernpraktik ausgespielt.

Die nationale Konsolidierung der Tschechen bringt die Entwicklung einer großen nationalen Musik mit sich. Aber ihre hervorragenden Erscheinungen wurzeln im rein Spielerischen, knüpfen an die Volksmusik an, aus der sie erwuchsen; Smetana, Dvořak, Fibich, Novák, Suk, Nedbal, Janácek, sie alle haben den alten böhmischen Spielmann im Leib. Mit der nationalen Saturierung wendet man sich wieder vom Musikanten, vom rein Spielerischen ab, das Problematische tritt in den Vordergrund und damit trifft die tschechische Musik mit jener der großen europäischen Völker zusammen. Aber so wie die Entwicklung des Smetanaschen Genius durch den heißen Willen der tschechischen Nation nach Auferstehung und Entfaltung erklärlich ist, so scheint die politische Sättigung eine künstlerische nach sich zu ziehen. Der Musikant weicht dem Problemsucher, der Revolutionär aus innerer Not dem Revolutionär aus freiem Willen, der tschechische Musikant dem europäischen Musiker. Trotzdem: Will man das Ergebnis des letztjährigen Prager Internationalen Musikfestes — das in Wirklichkeit ein tschechisches war — zusammenfassen, so kann man sagen, daß in Suks „Zrani" nochmals und wieder der alte böhmische Musikant den Sieg davongetragen hat. Aber auch bei den übrigen tschechischen Musikern war das Musikalisch-Spielerische greifbar. Ein gesunder primitiver Sinn weist ihnen ihren Platz zu. Der Tscheche ist eben von Haus aus kein „Moderner" und „Atonaler", und es ist bezeichnend, daß der einzige „Problematische", Alois Hába, ein *krampfhafter* Revolutionär ist und gleich mit Viertel- und Dritteltönen beginnt. Die übrigen aber spüren nur allzu deutlich die Nähe ihrer Meister Smetana und Dvořak. Die slawischen Wendungen und Rhythmen stecken bei ihnen in Fleisch und Blut, die Entnationalisierung schreitet bei ihnen nur langsam vorwärts. Um zur Schönbergschen Kompressionsmelodik zu kommen, muß man *national* durch die Schule des letzten Beethoven gegangen, die Vierteltaktperiodik muß wirklich und *innerlich* überwunden sein. Die quadratischen Perioden Smetanas und Dvořaks — zu einer Zeit, da Richard Wagner die ewige Melodie lehrte und schon volkstümlich machte, da die romantische Harmonik ihre Krise im Tristan erlebte — diese quadratischen Perioden, welche dem echten Tschechen höchster ästhetischer Genuß, dem Deutschen primitiv und minder erscheinen, lassen sich aus dem Tschechenblut nicht weginjizieren. Der Tscheche mag sich bei seiner natürlich überschäumenden Musikalität vor einer pseudomorphen Musikkultur und -Politik hüten.

Wird sich auch die tschechische Musik von Symmetrie und Wohlklang abkehren? Dann mag es auch mit ihrer Sonderstellung vorüber sein.

Durch die Absentierung der Tschechen sind auch die Deutschen in Böhmen zur Selbstbesinnung gekommen, wurden aber gleich-

zeitig isoliert und auf ihr Stammvolk zurückgewiesen. Und wie die alten deutschen Meister, wie Hammerschmid, Demantius, die Familie Kuhnaus usw., von Böhmen wegen ihres religiösen Bekenntnisses abwandern, so wandern die jungen deutschen Musiker aus Böhmen ab, bald nach Deutschland, bald nach Oesterreich.

Die Deutschen der Tschechoslowakei besitzen keine eigentliche Hauptstadt. Sie sind durch ihre tragische Diaspora gegenüber dem massierten nationalen Gegner außer Gefecht gesetzt. Die größeren deutschen Städte Böhmens tendieren nach Deutschland, Mähren zieht es nach Wien. Gewiß, auch das deutsche Prag birgt noch immer starke, edle Kräfte, das deutsche Theater, die Musikakademie unter Zemlinsky, Finke, Ansorge und Marteau, der Kammermusikverein unter der Leitung Rietschs sind Faktoren des deutschen Musiklebens überhaupt.

Es gibt in Prag keine deutsche Volksschichte, wie es ein tschechisches Volk gibt. Es gibt nur eine deutsche Gesellschaft, die, so klein sie ist, in Kasten zerfällt, die sich gegenseitig verachten und bekämpfen. Den maßgebenden Einfluß hat die deutsche Judenschaft, die ungemein exklusiv ist und physische und kulturelle Inzucht treibt. Das deutsche Prag ist eine Stadt alter, aber verfallender Kultur, weil ihr der Zufluß deutschen ländlichen Blutes verwehrt ist. Daher gibt es auch kein einheitliches individuelles Prager deutsches Musikleben, sondern nur einzelne, freilich oft hochstehende Künstlerpersönlichkeiten. Für die Deutschen der Tschechoslowakei ist es Notwendigkeit, eine Konzentrationsstätte in deutschem Gebiete zu schaffen, wollen sie nicht zwischen Alexandrinismus und rückständiger Provinz sich verzehren. Davon hängt es ab, ob die Sudetendeutschen sich zu einer eigenen Kunst werden aufschwingen können.

⁂

Der Geigenbauer am Scheidewege

Aphoristisches von F. L.

Endpole der Entwicklung des Geigenbaues während drei Jahrhunderten: hie Künstlerwerkstatt — dort Aktiengesellschaft.

Die Künstlerwerkstatt, warm durchpulst vom Geiste eines Könners, führt hinein in das Herz der Kunst; die Aktiengesellschaft, Mache eines Machers, Konglomerat von Statuten, Geheimrezepten, Maschinen, führt vermittelst einer maulvollen Reklame, arbeitend mit dem Scheine der Wissenschaftlichkeit, kerzengerade hinein in den Geldbeutel der Konsumenten.

Ende der Künstlerwerkstatt: Dank und Ruhm! Ende der Aktiengesellschaft: Pleite und baldiges Vergessen.

Was lernt die geigende Welt daraus? Antwort: Nichts! Warum? Weil die meisten Geiger Gefühlsmenschen sind, leicht suggestibel für neuen Schwindel, oft erstaunlich unbegabt, aber um so selbstsicherer in der Beurteilung von Tonqualitäten.

Gefährlich: Künstlerzeugnisse! basierend oft auf Irrtum, oft auf Bestechung. Durchschnittstyp: das Gefälligkeitsattest.

Der Künstler-Geigenbauer in heißem Ringen mit der Materie Holz und Lack als Ausdrucksmittel eines höchst subjektiven Tonideales. Der Mann der A.-G. in das Holz hinein kochend, hinein pressend, hinauf pinselnd — kurzum addierend ein Teufels-Ton-Elixier-à-la-Strad, Reinkultur des modernen Spekulanten, als Parasit wurzelnd in der Urteilslosigkeit alias Dummheit seiner Mitmenschen, Anfang und Ende der Dividendenträume spießiger, wohlbetuchter Aktionäre.

Wegweiser aus der Misere: Einsicht in das Wesen künstlerischer Arbeit, Eignung zu künstlerischer Arbeit. Studium und Achtung klassischer Vorbilder. Ruhe und Sammlung. Und vor allem: Besitz eines edlen Tonideales. Dies Leitmotiv und Seele des Ganzen. Läßt sich nicht in Markneukircher Schachteln hineinpressen!

Ermanno Wolf-Ferrari: „Das Liebesband der Marchesa"

Musikalisches Lustspiel

Text nach dem Italienischen des Forzano übersetzt von Fr. Rau

Deutsche Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 2. April

Die Welt seufzt nach einer echten Spieloper, nach der befreienden Heiterkeit eines ungekünstelten, grundmelodischen und dabei feinkomischen Lustspiels, wie es auf deutscher Seite Mozart im „Figaro", Lortzing im „Wildschütz", Nicolai in den „Lustigen Weibern" und Cornelius im „Barbier von Bagdad" schufen. Der Deutsch-Italiener Wolf-Ferrari war schon lange eine „Hoffnung" aller derer, die eine Renaissance der Spieloper herbeisehnen. Sein Jugendwerk „Die neugierigen Frauen" ging über die meisten deutschen Bühnen. Nicht so stark war der Erfolg der „Vier Grobiane", erst mit dem „Schmuck der Madonna" tat der Komponist einen neuen glücklichen Griff, doch ist diese Schöpfung mehr der ernsten Operngattung beizuzählen. Man horchte auf, als vor drei Monaten das musikalische Lustspiel *„Gli amanti sposi"* im Fenice-Theater in Venedig mit großem Erfolge die Uraufführung erlebte. Nun hat die Dresdner Staatsoper als erste deutsche Bühne die Neuheit herausgebracht.

Der Textdichter *Forzano*, Regisseur der Mailänder Scala, entnahm den Stoff einer Goldonischen Komödie. Es handelt sich um den Liebesstreit eines jungen Ehepaares im italienischen Früh-Rokoko. Der Mann, ein Marchese, hat seine schöne Frau eines Trugbildes wegen verlassen und kehrt reuevoll zu ihr zurück. Die Marchesa, von einer Schar von Verehrern an fürstlichem Hofe umschwärmt, weist ihn schroff ab. Der Zufall fügt es, daß dem Ehemann ein Strumpfband in die Hände gerät, das seine unter fremden Namen auftretende Frau verloren hat. Voll Schmerz und Zorn will der Zurückgewiesene das Geheimnis der Marchesa preisgeben, da bestimmt sie, daß *er*, just er ihr das Strumpfband anlegen dürfe, unter der Bedingung, daß sie *nichts* dovon *merke*. Bis das endlich geschieht, muß man sich durch einen Reisbrei von Nebensächlichkeiten und Hemmungen hindurchessen. Die Angelegenheit kommt erst in Fluß, als des Ehepaars getreuer Page Nini mit Hilfe einer alternden Modistin die Sache in die Hand nimmt (3. Akt). Ein Visconte dient als Werkzeug, doch muß dieser „betrogene Betrüger" das Feld räumen, während die übrigen Verehrer mit ihren langen Sträußen und noch längeren Nasen abziehen. Schade, daß das Ganze zu sehr in die Breite gezogen ist und das dünne Gerank der Haupthandlung von episodischem Beiwerk stark überwuchert wird. Hier können nur energische *Kürzungen* Abhilfe bringen.

Wolf-Ferraris Musik besticht *nicht* allenthalben durch kernigknappe *Ursprünglichkeit*, allein sie quillt frisch und lebendig, wenn auch manchmal Bekanntes hereingrüßt. Er beherrscht das musikalische Parlando, nicht minder die vokalen und instrumentalen Ausdrucksmittel, vor allem aber den flüssigen Stil der heiteren Oper. Das Streben nach musikalischer Zeichnung verleitet ihn bisweilen, die Buffoteile und namentlich das Groteske zu *unterstreichen*, wobei man den Eindruck nicht los wird, als würde mit Kanonen nach Spatzen geschossen. Da klingt dann die Orchestersprache dick überladen, was sonst der so *graziösen* Art des Tondichters nicht entspricht. Der Textdichter hat ihm zu wenig Anregung für Gegensätzlichkeiten geboten. Trotzdem enthält die Partitur *viel* Schönes und Wirkungsvolles, das bei straffer Fassung weit intensiver in den Vordergrund treten würde. Zu dem Gelungensten zählen der prickelnde *Marsch* des „auf Wache" ziehenden Verehrer-Sextetts, der empfindsame *Klagemonolog* des Ehemanns, die Auseinandersetzung zwischen ihm und der Frau („Die Szene wird zum Tribunal"!), sodann im etwas mageren 2. Akte die „Register-Arie" der geschäftstüchtigen

Floris und das prächtig-schwungvolle *Quintett* des letzten Aktes, in das alle musikalischen Strahlen zu einem leuchtenden Klangbündel einmünden: Der Höhepunkt der Oper!

Die *Aufführung* war glänzend ausgestattet und mit ersten Kräften betetzt. *Elisa Stünzner* (Marchesa), *Grete Nikisch* (Nini), *Irma Tervani* (Modistin), *Hirzel* (Ehemann) und *Burg* (Visconte) setzten ihre ganze Kraft für das Werk ein. Des weiteren machten sich verdient *Fritz Busch* als musikalischer Leiter, *Alois Mora* als Spielleiter, *Karl Pembaur* für die Chöre, *Mahnke* und *Hasait* für die reizvollen Szenenbilder und *Fanto* für die farbenfrohen Kostüme. Mit den Hauptbeteiligten wurde der *Komponist* besonders am Schlusse stürmisch gefeiert.

Prof. *Heinr. Platzbecker.*

*

Hans Pfitzner: „Die Rose vom Liebesgarten"

Erstaufführung am Nürnberger neuen Stadttheater im April 1925

Die Liebe zum Kunstwerk Pfitzners, das sich hier Schritt für Schritt den Boden erobert, hat durch die Erstaufführung seiner „Rose" eine weitere Festigung erfahren. Der Zauber der Romantik, die Szene und Musik in überreichem Maße beherrscht, die leuchtenden Farben dieser ganz aus der eigenen Phantasie schöpfenden Partitur fanden in unserm Opernpublikum, das sich mit den Unzulänglichkeiten des Textbuches schlecht und recht abfand, lebhaften Widerhall. (Auf den sehr anschaulich gearbeiteten bei Brockhaus-Leipzig erschienenen Klavierauszug sei besonders hingewiesen.)

Ferdinand Wagners, des jungen Dirigenten prächtig gestaltende Tätigkeit und Dr. *Grüders* reich belebte Inszenierung konnten nicht besser gewürdigt werden, als durch des anwesenden Komponisten nachträglich öffentlich ausgesprochene warme Anerkennung. Die Träger der Hauptrollen: *Marg. Ziegler* (Minneleide), *Perron* (Siegnot), *Harbich* (Wunderer), *Siegfried* (Moormann) trugen das Ihrige zur Erzielung eines nachhaltigen Eindrucks bei.

Erich Rhode.

*

Walter Braunfels: „Don Gil von den grünen Hosen"

Erstaufführung an der Staatsoper in Wien

Walter *Braunfels* hat heuer schon die zweite Opernaufführung in Wien. Im Herbste sind seine „Vögel" an der Volksoper in Szene gegangen, freilich ohne sich dauernd halten zu können, woran wohl die mehr als bescheidene Ausstattung ihr gut Teil an Schuld hatte. Und nun ist es die Staatsoper, die seine letzte, in Deutschland schon sehr bekannte Oper mit dem obenstehenden absonderlichen Titel in einer besonders sorgfältig vorbereiteten Vorstellung herausgebracht hat. Für den Titel ist allerdings der alte Spanier verantwortlich, der eigentlich Gabriel Tellez hieß und unter dem Namen Tirso de Molina berühmt geworden ist, der um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts als frommer geistlicher Herr lebte und dabei frech-amüsante Komödien schrieb. Der junge Mahler hat zu Don Juan, einem seiner dreihundert Stücke, Musik gemacht und das Sujet, das der neuen Oper zugrunde liegt, fand vor wenigen Jahren einen andern Opernbearbeiter, in der Person des Schweizers Karl Futterer, der allerdings *„mit"* den grünen Hosen übersetzt, anstatt *„von"* ihnen zu reden. In jedem Falle bleibt es bei den grünen Hosen, dem Requisit, das notwendig ist, damit ein verlassenes und eifersüchtiges Frauenzimmer sich in einen Mann verwandeln könne, um den ungetreuen Liebhaber auszustechen, der sich bereits einer Rivalin als Freier nähert. Dies in Kürze der dünne Grundgedanke eines heiteren Intrigenspiels, dem die Sonne seiner spanischen Heimat wohl zustatten kommen mochte. Der deutsche Bearbeiter, der gewohnt ist, seine Textbücher selbst zu verfassen, hat schon das Aristophanische der „Vögel" mit einer mehr als zuträglichen Dosis deutscher Sentimentalität versetzt. Auch diesmal kann er davon nicht völlig lassen, und die lyrischen Ergüsse, zu denen es den Dichter wie den Musiker in gleicher Weise drängt, nehmen einen den Humor der Angelegenheit beinahe verdrängenden Raum ein. Liebesmonologe voll von Reflexionen und Selbstbekenntnissen sind, so sehr sie musikalischer Ausbreitung gefällig sind, im Uebermaß verwendet, gewiß nicht geeignet, das dramatische Tempo und die Leichtigkeit eines sehr harmlosen Spiels zu fördern. So mag auch die spanische Sonne, die zu den Erfolgen von Carmen, Tiefland, Barbier, Corregidor und anderen so Wesentliches beigetragen hat, diesmal nicht so kräftig zur Geltung gelangen. Und es ist schade, aber vielleicht bezeichnend, daß sämtliche Szenen, die im Freien spielen, in die Nacht verlegt sind, wenn auch gewiß nicht verkannt werden soll, daß gerade in diesen Nachtstimmungen Töne von apartestem Reiz angeschlagen werden. Ich glaube nicht, daß der Humor die stärkste Seite von Braunfels' unleugbar großer und eigenartiger Begabung darstellt. Er ist ein gedankenreicher Lyriker, der eher zum Grübeln neigt, eine verinnerlichte und religiös empfindende Natur. Um so erstaunlicher, daß ihm eine spaßhafte Figur wie der alte Opernpapa Don Pedro so glänzend gelang, während aus der eigentlichen Buffofigur eines Dieners aus der Reihe der Leporellos und Figaros nicht allzuviel Laune gewonnen wird. Um so reicher und farbiger blüht alles Lyrische auf. Besonders einige Monologe, die selbst formale Anklänge an die verpönte Arie nicht scheuen, sind von ergreifender Beseeltheit und von edler romantischer Melodik getränkt. Ueberaus stimmungsvoll das nächtliche Madrid, von Mandoline, Gitarre, Cembalo, Kastagnetten und Chören in Bolerorhythmen wundersam belebt, die oft von geistreichen Fünfvierteltakten abgelöst werden. Den Preis möchte ich der poetischen Parkszene am Schluß des ersten Aktes reichen, in der das Rauschen der Fontänen den Grundakkord abgibt, aus dem eine Liebesmelodie von höchster Zartheit und Innigkeit — es ist das verwandelte Hauptthema des Don Gil — sich freundlich loslöst. Wie denn überhaupt das melodische Element durchwegs dominiert und die rein gesangliche Führung der Singstimmen, sogar auf Kosten des untergeordnet behandelten Wortes, den erfreulichsten Beweis gibt, daß so bedeutende und moderne Köpfe wie Braunfels sich wieder darauf besinnen, daß die Oper nicht Drama und Deklamationsstück, nicht Orchester mit unvermeidlicher Singstimme, sondern eben nur Oper, das ist gesungene dramatische Melodie sein kann. Dazu gehört auch der wieder zu Ehren kommende Mehrklang der Singstimmen und an solchen reizenden Zwei- und Mehrgesängen und Ensembles ist in dem vorliegenden Werke kein Mangel. Nicht unerwähnt dürfen auch die großen selbständigen orchestralen Partien bleiben, Ouvertüre und Zwischenspiele, unter diesen das entzückende, spielerisch hinwirbelnde nach der ersten Szene des zweiten Aktes, das ein spanisches Motiv glücklich verwendet, für sich selbst stehen kann und eines Dakapoeffekts sicher ist. Ferner die fröhliche Untermalung der Verwirrungszene im dritten Akt, die in der Ouvertüre vorweggenommen erscheint und die musikalische Keimzelle des Ganzen enthüllt. So gibt es genug des Liebenswerten in diesem ungewöhnlich musikreichen Werk, das ein schönes Bekenntnis zur Opernromantik mit prächtigem Können und, was noch mehr gilt, mit Phantasie und Empfindung abgibt. Die Uraufführung war schon durch die hinreißende Leistung des Fräulein *Lehmann* eine außerordentliche, neben ihr in erster Reihe Herr *Norbert*, Frau *Rajdl* und Herr *Mayr*, in zweiter die Herren *Gallos* und *Renner* und Fräulein *Anday*, die durchaus weder ältlich noch komisch sein wollte. Die schönen Bühnen-

bilder *Rollers* betonten mehr das Pathetische, die lebhafte Regie Herrn *Turnaus* mehr das Spielerische der Oper, dem Orchester unter *Schalk* schien es wohl stellenweise an Brio zu fehlen. Der Erfolg für den anwesenden Komponisten war von besonderer Herzlichkeit. Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Mussorgski: „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi" und „Bilder einer Ausstellung"

Uraufführungen im Breslauer Opernhause

Modest Mussorgski ist in Deutschland als Opernkomponist nur durch den wundervollen „Boris Godunow" bekannt geworden. Die praktische Propaganda für ihn ging 1913 vom Breslauer Stadttheater aus. Am 6. Mai d. J. fand abermals im Opernhause zu Breslau die deutsche Uraufführung eines Bühnenwerkes von Mussorgski statt; es ist die dreiaktige komische Oper *„Der Jahrmarkt von Sorotschintzi"*. Der Breslauer Musikschriftsteller Dr. Heinrich Moeller, Herausgeber, Bearbeiter und Uebersetzer der hervorragend wertvollen „Sammlung von fremdländischen Volksliedern" (bei Schott) hat auch das Textbuch zum „Jahrmarkt" vortrefflich übersetzt und die Oper unserem leider nach Charlottenburg gehenden Intendanten Tietjen empfohlen. Die Zelte des „Jahrmarktes" sind schon in Petersburg (1917) und Monte Carlo (1923) aufgeschlagen worden, freilich in anderer Form. Die Formenverschiedenheit bei der Darbietung Mussorgskischer Opern ist eine Folge der sein Leben und Schaffen tragisch kennzeichnenden Tatsache, daß sein zerklüftetes Genie keine Oper in aufführbarem Zustande hinterlassen hat. Das gilt besonders vom „Jahrmarkt", der im Original ein Torso ist. Hier kann ich nur auf die in Breslau benutzte neueste Bearbeitung von Tscherepnin eingehen. Dieser Schüler Rimskij-Korssakoffs verwendete zur Ausarbeitung einiger nur skizzierter Teile entweder Themen aus der Oper selbst oder gut passendes Musikmaterial aus anderen Werken Mussorgskis. Bei der farbigen und charaktervollen Instrumentierung folgte er, wie er im Vorwort erklärt, dem von der national-russischen Schule ausgebildeten Stil, der zur Zeit der Entstehung der Oper (1878) vorherrschte. Im Original fehlt vom 3. Akte die erste Hälfte. Da der pietätvolle Bearbeiter nichts hinzudichten wollte, war eine Rundung der Handlung nicht erreichbar. In Tscherepnins taktvollem Notbehelf vermißt man die Herausarbeitung der Pointe in der Gogolschen Novelle, die den Komponisten zu seinem Textbuch angeregt hat. Man tut am besten daran, es als ein Bilderbuch ukrainischen Volkslebens aufzufassen. Im kleinrussischen Volkstum liegen auch die kräftigen Wurzeln der an duftigen Melodieblüten reichen Musik. Schon beim Studium des Klavierauszuges (Breitkopf & Härtel) ist man entzückt von der wundervollen Lyrik, den rassigen Rhythmen, der reizvollen Harmonik mit ihrer Verwertung alter Kirchentonarten, der feinen Stimmungsmalerei und der Kunst, mit einfachen Mitteln Individuelles und Nationales scharf zu kennzeichnen. Um die größtenteils gute Aufführung machten sich Herr Mehlich als Kapellmeister und Herr Becker-Huert als Spielleiter verdient. Die sehr begabte Inhaberin der weiblichen Hauptrolle fand nicht immer den rechten derbkomischen Bauernton; sie war zu sehr Cavalleria und zu wenig rusticana. Der „Hopak" am Schluß, ein ukrainischer Volkstanz, entschied vollends den Erfolg der Oper.

Die zweite Uraufführung am selben Abend war die szenisch-choreographische Darstellung der *„Bilder einer Ausstellung"*, zehn genialer Klavierstücke Mussorgskis in der Orchestrierung von Tuchmaloff. Der Gedanke, diese phantasiereichen Tonbilder als „lebende Bilder" darzubieten, ist ebenfalls in Breslau gefaßt worden. Vier Stücke erwiesen sich als ungeeignet für diesen Zweck oder als verfehlt in der Ausführung; aber gut wirkten „Der Troubadour vor dem alten Schloß", „Das Ballett der Küchlein" und „Das große Tor von Kiew". Von höchstem Reize waren „Die Marktweiber von Limoges", die Gegenüberstellung der Juden „Goldenberg und Schmunzle" und „die im Garten der Tuilerien spielenden Kinder". In der Gestaltung dieser Szenen zeigte sich die Ballettmeisterin *Helga Swedlund* als eine Künstlerin von feiner, erfindungsreicher Musikalität. Für Mussorgskis Lyrik und Klaviermusik hat sich auch der hiesige „Bund für neue Musik" eingesetzt, und der Unterzeichnete ist für ihn in Vorträgen eingetreten. Das sind neue Beweise dafür, daß Breslau den Vorposten in der deutschen Mussorgski-Propaganda bildet. Dr. *Paul Riesenfeld.*

*

Clemens von Franckenstein: „Li-Tai-Pe"

Oper. Textbuch von R. Lothar

Erstaufführung am Münchener Nationaltheater

Auch in der Kunst gibt es Erfolge der Liebenswürdigkeit. Den Beweis dafür lieferte wieder einmal die Erstaufführung des *„Li-Tai-Pe"* von Franckenstein am Münchner Nationaltheater (Uraufführung in Hamburg 1920). Freilich bedeutete diese Erstaufführung einen so ungewöhnlich starken Erfolg, daß man wohl in Zweifel geraten mochte, wieweit der stürmische Beifall, abgesehen von der Person des hochgeschätzten Komponisten-Intendanten und der wirklich sehr sorgfältig vorbereiteten und ausgestatteten Aufführung, dem Werke als solchem galt, das allerdings in gewinnendster Weise angenehmen Genuß bietet und auf gewaltsame Erschütterungen des Hörers und Zuschauers freundlich verzichtet.

Schon in der Struktur der Handlung meidet der Verfasser des Textbuches offensichtlich eine ernstere Verwicklung des Geschehens und gibt dem letzten Akt eine Wendung zu lyrischem Abschluß, wo eigentlich die Voraussetzungen zum wirklichen Konflikt gegeben wären. In breit ausladender Volksszene verherrlicht der erste Akt den vom Volke verehrten, ebenso genialen wie trunkfrohen Dichter *Li-Tai-Pe*; im zweiten dichtet der Gefeierte am chinesischen Kaiserhof für seinen Herrscher eine Liebeshymne an die vom Kaiser angebetete Prinzessin von Korea, wird von ihm mit Ehren überhäuft und als Brautwerber entsandt, wobei ein Mädchen aus dem Volk *Yang-Gui-Fe*, das den Dichter scheu verehrt, unerkannt in Pagenkleidung ihn begleitet, um so in des Angebeteten Nähe zu weilen. Im letzten Akt wird *Li-Tai-Pe* vor seiner Rückkehr mit der Prinzessin von zwei spitzbübischen — karikiert gezeichneten — Würdenträgern des Herrschers noch rasch des Verrates an der kaiserlichen Liebe verdächtigt, jedoch bei seiner Ankunft sogleich von dem schmählichen Verdachte reingewaschen durch *Yang-Gui-Fe*, die zu des Dichters Verblüffung erklärt, auf der Brautfahrt seine Geliebte gewesen zu sein und so den geliebten Mann rettet. Der Kaiser bestraft natürlich die entlarvten Bösewichter und *Li-Tai-Pe* zieht, durch neue Herrschergnaden belohnt mit dem Mädchen, dessen Liebe er nun erst erkennt und erwidert, vom Hofe wieder in die Gefilde seines Dichterdaseins und -Glücks.

Franckensteins Musik paßt sich dieser harmlos-anmutigen Handlung unter geschmackvoller Anwendung exotischen Kolorits geschickt und diskret in der Instrumentation an, hält sich in sanglicher Linienführung vor allem an die lyrische Ausbeutung des Textes und gibt eingängliche poetische Ausmalung, ohne den Hörer durch den Einsatz gewaltsamer Inspirationen in seinem Stimmungsgenuß zu stören.

Dazu kamen drei reizvolle Bühnenbilder (von *L. Pasetti*), die den lyrischen Grundklang der drei Akte ausgezeichnet trafen, eine recht beschwingte Leitung der Aufführung durch

H. Knappertsbusch (der zweiten durch den Komponisten) und durchaus entsprechende Verkörperung der Hauptrollen durch *W. Rode* (Kaiser), *Fr. Kraus* (Li-Tai-Pe), *Leone Kruse* (Yang-Gui-Fe), *B. Sterneck* und *C. Seydel* (die beiden höfischen Gauner).

Im ganzen ergab sich so eine Einheit des Eindrucks, geeignet bei aller Harmlosigkeit an Gehalt die Herzen entsprechend anspruchsloser Opernbesucher zu gewinnen. Wesentlichere Ansprüche haben Textdichter und Komponist sich wohl selbst nicht gestellt. *F. P.*

*

Mittelrheinisches Musikfest in Trier ⟨3. – 6. Mai⟩

Musikfeste, wenn sie eine Berechtigung haben sollen, haben eine zweifache Forderung zu erfüllen: neben (selbstverständlicher) Berücksichtigung von wertvollem Neuen eine vollendete Wiedergabe der unvergänglichen großen Meisterwerke. Um es vorweg zu sagen: Diese zweite Forderung wurde in Trier nicht restlos erfüllt. Heinrich Knapstein, der musikalische Leiter des Festes, hatte sich scheinbar zuviel zugemutet.

Den Auftakt der Trierer Festtage bildete ein Kammer-Morgenkonzert mit Werken der Mannheimer Schule, an ihrer Spitze Johann Stamitz: Sinfonia Es dur. Das Amar-Quartett spielte in wundervoller Vollendung je ein Streichquartett von Franz X. Richter und Jos. Haydn (beide in A dur). Mozarts G dur-Klavierkonzert fand in Lydia Hoffmann-Behrendt eine ideale Interpretin. Von Ernst Eichner, einem der jüngeren Mannheimer, hörte man noch eine Symphonie D dur. Diesem historisch interessanten wie musikalisch genußreichen Morgen folgte am Abend das erste Orchesterkonzert, das mit Bachs Pfingstkantate „O ewiges Feuer" nicht gerade glücklich eröffnet wurde. Die Tempi waren übertrieben, zudem vermißte man jede dynamische Schattierung. Weit besser gelang Knapstein Max Reger: Der Einsiedler (Baritonsolo: Hermann Schey), sowie besonders Brahms' c moll-Symphonie. Von geradezu hinreißender Wirkung war das Es dur-Klavierkonzert von Beethoven durch Edwin Fischer. — An den beiden folgenden Tagen kamen vorzugsweise die Neuen zu Worte. Zunächst sei des 1915 gefallenen, hoffnungsvollen Rudi Stefan gedacht. Seine Musik für sieben Saiteninstrumente (5 Streicher, Klavier, Harfe) ließ erkennen, daß ihr Schöpfer zu den Berufenen gehörte, von dem man für die Zukunft Großes erwarten durfte. Für Erich Anders' Portugiesische Sonette setzte sich Margot Hinnenberg-Lefèbre mit ihrem umfangreichen, wohlklingenden Sopran erfolgreich ein. Ewald Strässer zeigte sich in der Sinfonia piccola A dur für kleines Orchester als satz- und formgewandter Meister; der unbekümmert um die Zeitrichtungen seinen Weg geht. Die (erste deutsche) Aufführung des Werkes war ein außerordentlicher Erfolg. Zwei Uraufführungen, Hermann Wunsch: Dritte Symphonie und Wilhelm Richter: Symphonie in einem Satz, konnte ich anderer Verpflichtungen wegen nicht hören. Nach näheren Informationen gehen die Urteile über Wunsch, von dem am Vorabend Vier Gesänge (aus dem „Stundenbuch" des Rainer Maria Rilke), uraufgeführt, starken Eindruck machten, auseinander; allgemeine Anerkennung fand dagegen Richter mit seiner Symphonie, die sich in bezug auf Form wie vortreffliche Instrumentierung auszeichnete. Regers 100. Psalm soll der „Höhepunkt" des Abends gewesen sein, obwohl hier, wie auch bei Bach, die Orgel wegen mangelhafter Verfassung schweigen mußte. Das Erlebnis des Schlußkonzertes war die Wiedergabe des Violinkonzertes D dur von Brahms durch Gustav Havemann. Beethovens „Neunte" war kein Ereignis. So konnte dieser gewaltige Schlußakt, mit dem das Fest ausklang, nicht die rechte „Fest"-Stimmung auslösen, weil man nicht den Eindruck des „Außergewöhnlichen" hatte. *Adolf Heinemann* (Koblenz).

Uraufführungen in Hamburg

Max *Krohns* Mysterium „Erlösung" ist der Begabungsbeweis eines dissonanzlosen Menschen, eines völlig herzensreinen, seiner Musikeinfalt hingegebenen Gläubigen, der nur — seine Maße nicht kennt. Wenn die Stimme des Propheten über ihn kommt, dient er ihm unter Verzicht auf alle Selbstbeobachtung. Nur so ist es zu erklären, daß neben Ansätzen eigenster Ausdruckskraft sich in allen drei Teilen des Chorwerkes Abhängigkeit von geistlicher Musik aus etwa zwei Jahrhunderten zeigt, wobei am auffälligsten Mendelssohn und Brahms in Erscheinung treten. Nur so auch versteht sich das mehrfache Nebeneinander von lauter homophonen Harmoniegefügen (vokal als auch instrumental), die sich in ihrer Wirkung einfach aufheben. Und nur so ist die Oekonomie zu entschuldigen, die in drei, wenn auch relativ kurzen, Teilen stofflich abwandelt, was nur für einen von ihnen ausreichen würde. Im zweiten Abschnitt „Vom göttlichen Zorne", der zwischen denen „Von der wahrhaftigen Güte" und „Von der ewigen Liebe" steht, die mitsammen den Erlösungsgedanken in Krohns eigener Wortfassung dartun, zeigt sich der Komponist mit teilweis ergreifenden Einfällen am reichsten gesegnet. Seiner Wirkung, rein als Weihemusik genommen, ist das Werk durch die vortreffliche Beobachtung der Stimmgrenzen, die den Solopartieen besonders dient, bei einigen Kürzungen sicher. Die Uraufführung unter Prof. *Alfred Sittard* mit dem *Michaeliskirchenchor*, dem *Orchester Hamburgischer Musikfreunde* und dem *Ammermann-Vokalquartett* betonte die polyphonen Steigerungsmomente.

Siegfried Scheffler dirigierte seine *Rokoko-Novelle* für kleines Orchester selbst. Die Mischung Strauß, Berlioz, Liszt mit dem Zuschuß des Galanten ergibt durchaus Fesselndes. Die Berechtigung der neuartigen Bezeichnung der sieben durch Themenverwandtschaft verbundenen Teile liegt in der Wahrung einer musikalischen Ausdeutung, die weder symphonisch noch Suite ist. Sie ist vor allem jung, diese Musik, in einem geradezu glühenden Verlangen nach Farbe, Schönheit und Rausch geschrieben, und mit ihrer Jugend stürmt sie auch zuweilen die Grenzen ihrer Bestimmung, so im Stelldichein, wo Gräfin und Marquis mit ihren ursprünglichen Instrumentalattributen (Oboe und Cello) eingehen in einen gewaltigen Auftrieb des Ganzen. Die keck-liebliche Gavotte wird, bei ferneren Aufführungen, denen die durch unser *Musikfreundeorchester* vorbildlich bleiben darf, für die Hörer die greifbarsten Reize haben. Für den Musiker ist die Erfüllung im landschaftlichen Ausklang das Stärkste.

Weiß-Mann.

MUSIKBRIEFE

Augsburg. (Oper.) Unter Dr. Otto Erhardts (Stuttgart) ausgezeichneter Spielleitung (Inszenierung nach Entwürfen Emil Pirchans-Berlin) und Kapellmeister Joseph Bachs sehr guter musikalischer Leitung erzielte Janaceks Oper „Jenufa" im Augsburger Stadttheater einen durchschlagenden Erfolg. Von den Darstellern müssen genannt werden die erschöpfenden Leistungen Phila Wolffs als Küsterin, Fritz Willroth-Schwencks als Stewa, Hans Böhms als Lacca und, namentlich in gesanglicher Hinsicht, Stella Dornfests in der Titelrolle. *L. Unterholzner.*

*

Bochum. Die Stadtverwaltung teilt mit, daß durch die Nebentätigkeit des Generalmusikdirektors Rudolf Schulz-Dornburg als Opernleiter des Stadttheaters in Münster die örtliche musikalische Entwicklung gefährdet erschien. Deshalb habe sich die städtische Musikkommission genötigt gesehen, auf eine baldige Lösung der Doppeltätigkeit zu drängen. Diese Lösung habe sich dahin ergeben, daß die Stadt Münster ihren bisherigen Generalmusikdirektor Prof. Dr. Volbach zur Einreichung seines Pensionierungsgesuchs veranlaßt und Schulz-Dornburg auch die Leitung der städtischen Konzerte und des Musikvereins übertragen hat. Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg scheidet danach auf Grund einer gütlichen Vereinbarung mit Ende der laufenden

Konzertzeit aus dem städtischen Dienste Bochums aus. So ist es denn zur Trennung gekommen, zumal Münster Schulz-Dornburg neben der Opernleitung und der gesamten Konzerttätigkeit den Ausbau der Westfälischen Hochschule für Musik und deren Angliederung an die Universität mit den Möglichkeiten musikwissenschaftlicher und kirchenmusikalischer Neuordnung übertragen hat. Bochum wird mit dem Weggang seines Generalmusikdirektors einen Mann verlieren, der allerwegen auf seinem Gebiet als Anreger, Organisator, Orchestererzieher und Pionier für modernes Schaffen keine Halbheiten duldete und deswegen Bochums Namen draußen mit Eifer zu Ehren brachte. Sein Nachfolger wird es nicht leicht haben. *M. Voigt.*

*

Braunschweig. Das Landestheater kommt nicht zur Ruhe; als sich die ersten verheißungsvollen Früchte von Generalmusikdirektor Franz Mikoreys vorbildlicher Wirksamkeit zeigten, wirkte die Nachricht von der erbetenen und erhaltenen Entlassung des Intendanten Dr. Hans Kaufmann am Schluß der Spielzeit geradezu lähmend. Dem Wunsch, Mikorey, dessen Organisationstalent sich in kurzer Zeit glänzend bewährt hatte, an die Spitze zu stellen und ihm für das Schauspiel einen tüchtigen Fachmann als Spielleiter beizugeben, wurde von anderer Seite erfolgreich widersprochen und die Stelle ausgeschrieben. Darauf meldeten sich über 70 Bewerber, hervorragende Bühnenleiter hielten sich aus erklärlichen Gründen zurück, antworteten aber auf private Anfragen, daß sie einer Berufung gerne folgen würden. Die Wahl wurde also zur Qual, man sichtete und siebte, bis zuletzt sechs übrig blieben, von denen Dr. Ludwig Neubeck (Rostock) den Sieg davontrug. Der Ansicht, daß er sich mit der allgemeinen Leitung und der besonderen des Schauspiels begnügen, die Oper aber Mikorey allein überlassen würde, widersprach er entschieden. Braunschweig hat also 3 Generalmusikdirektoren, denn Karl Pohlig wirkt hier auch noch, könnte auch am Landestheater einspringen. Den Spielplan belebte Mikorey durch mehrere Ehrengäste: Eleonor Painter in „Madame Butterfly", „Bohème" und „Bajazzo", Grete M. Nikisch (Dresden) Fr. Manski (Berlin) und L. Melchior in „Walküre". Der Allg. Deutsche Musikverein, der sein diesjähriges Musikfest hier feiern sollte, zog Kiel vor und vertröstete uns auf 1926; Mikorey hatte aber schon einen „Musikfestchor" von 500 sangesfreudigen Mitgliedern gebildet und an Hans Pfitzners „Von deutscher Seele" einheitlich geschult. Das genannte Werk führte er aber im ausverkauften Landestheater mit solchem Erfolg auf, daß der Schlußgesang und nach 8 Tagen die ganze Wiedergabe wiederholt werden mußte. Als Neuheit erschien „Nanon" von R. Genée in einer Ausstattung, die die Operette als Schau- und Prunkstück im Spielplan hält. Viel Sorge macht die Ergänzung des Personals, die Oper braucht einen tiefen Baß und zwei Soubretten, für diese gastierten schon vier Bewerberinnen erfolglos. Das Braunschweiger Operettenhaus pflegt die leichtgeschürzte Muse mit Glück, in letzter Zeit erschien „Gräfin Mariza" allabendlich vor ausverkauftem Hause; als Gäste kamen Mafaldi Savatini, Pasquale Amati, unser früherer Heldentenor Peter Unkel (Budapest) und L. Melchior mit Rich. Trunk (München) als Begleiter. Siegfried Wagner hatte weder als Komponist noch als Dirigent irgendwelchen Erfolg. Von den hiesigen Künstlern gaben Emmi Knoche und Ernst Schacht Klavierabende. Der Lessingbund vermittelte solche von Walter Gieseking und Max v. Pauer, außerdem einen genußreichen Abend des Amar-Quartetts. Von den Vereinen verdient Heinr. Hegers Madrigalchor und Rudolf Lampes Schubertchor besondere Erwähnung; jener feierte sein zehnjähriges Stiftungsfest durch ein großes Konzert, dieser brachte F. Dahns Ballade „Die Mette von Marienburg" für Soli, großes Orchester, gemischten und Männerchor von unserem Mitbürger Ernst Jörns zu erfolgreicher Uraufführung. *Ernst Stier.*

*

Bremen. Die Deputation für das Städtische Theater hat zum Nachfolger des verstorbenen Hofrats Otto den Intendanten Dr. Willy Becker (Düsseldorf) berufen. Während der Führung des Theaters durch den Verwaltungsdirektor Krug hatten wir eine Reihe von Erstaufführungen. Gelegentlich des Siegfried-Wagner-Festes dirigierte er selbst seine Oper „Schwarzschwanenreich". Das Werk hatte einen Achtungserfolg und scheint schon wieder verschwunden zu sein. Eine größere Wirkung hatte „Intermezzo" von R. Strauß, lebhafte Bilder, durch glänzend instrumentierte Zwischenspiele verbunden. Nur die Szene am Bett des Kindes müßte fallen. Maria Hartow bot in der Rolle der Christine eine glänzende Leistung. Die dritte Erstaufführung war „Holofernes" von Reznicek. Die Oper, frei nach Hebbel, ist in Aufbau und Instrumentation von außerordentlich starker Wirkung. Prächtig wurde die Titelrolle von Theo Thement durchgeführt. Der Komponist und die Spielleitung konnten den verdienten starken Beifall entgegennehmen. Hoffentlich hält sich diese Oper länger auf dem Spielplan. — Von bedeutsamen Neueinstudierungen seien lobend erwähnt der Barbier von Bagdad von Cornelius und ganz besonders Othello von Verdi, eine hervorragende Aufführung mit den Herren Peter Jousson (Othello) und Theo Thement (Jago). — Maria Olzewska und Dr. Emil Schipper waren mit ihrem reifen Können zu Gast in „Aida" und „Troubadour". — Unser Konzertleben war recht lebhaft, aber besonders Hervorragendes wurde nicht gegeben. Der Lehrergesangverein, der als Institut ersten Ranges berufen ist, in die Zukunft zu weisen, hat eine latente Dirigentenkrisis. Er bringt Sachen aus der alten Kiste in Erinnerung an glänzende Zeiten, aber in sehr schwachen Nachbildungen. Die Philharmonie führte ihr Programm auf der gewohnten künstlerischen Höhe zu Ende. Als Solisten kamen u. a. Walter Gieseking, Max Pauer, Georg Schumann, Anton Witek. Bruckner, Brahms und Beethoven kamen liebevoll gepflegt zu Gehör. *Bgm.*

*

Chemnitz. Wera Schapiras entschlossenes und feuriges Spiel unter Malatas Leitung der städt. Kapelle ließ Beethovens C dur-Konzert und den Totentanz von Liszt erklingen. Nach beendigtem Umbau des Schauspielhauses konnten die beliebten städtischen Kammermusiken wieder aufgenommen werden, in denen die Mitglieder der Kapelle ein breites Feld solistischer Betätigung haben. Diesmal traten die Konzertmeister Schaller (Violine) und Falkenberg (Viola) mit dem Doppelkonzert von Mozart auf den Plan. Nach langem Warten kam Hindemiths „Marienleben" nach Chemnitz. William Meyer und Frau Pfeiffer-Siegel hatten das Wagnis mit Erfolg unternommen. Das Schachtebeck-Quartett spielte neben bekannten Werken ein grübelndes Quartett von R. Wetz. Freunde der Kirchenmusik hörten in der Lukaskirche unter Stolzes Leitung die deutsche Messe von Arnold Mendelssohn, die bei herkömmlicher Harmonik dem teilweise unpoetischen Wortlaute treffende Schlaglichter verleiht. Der Bürgergesangverein erprobte mit Geschick und Geschmack seine Kräfte unter Geilsdorfs Stab an Kauns Requiem für Männerchor, Altsolo und Orchester. Das Werk übte tiefe Wirkung aus, ohne immer Neues zu sagen. Daß der Lehrergesangverein an Stelle der angekündigten hohen Messe von Bach mit teilweise anspruchslosen Männerchören auftischte, ist ein bedenkliches Zeichen. Der Verein ist zu bedeutenderen Aufgaben berufen. Daran ändert auch nicht die Heranziehung eines solchen Klavierkünstlers wie Prof. Max v. Pauer. *W. R.*

*

Erfurt. Der Jubiläen zweier Erfurter Künstler muß ehrend gedacht werden: Richard Wetz' 50. Geburtstags und Walter Hansmanns 25jährigen Künstlerjubiläums. Wetz vollzog sein Fest auf stille Art: der von ihm geleitete Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor sang in seiner 23. Abendmotette in der Predigerkirche auschließlich Werke von Wetz. Zur Uraufführung gelangte hierbei ein Chor schwersten Satzes, aber edelsten Gepräges, „Abkehr von der Welt" (nach Worten Hartmanns von der Aue). Tiefsten Eindruck hinterließen auch sein Geistliches Abendlied und ein wunderschönes und edles Crucifixus. — Walter Hansmanns Jubelfeier vollzog sich im Rahmen eines Festkonzertes der von ihm geleiteten Volkshochschule. In vornehmer Weise widmete Hansmann den Abend dem Schaffen Wilhelm Rinkens' und bewies sich wieder als hochrangiger Geiger und Bratscher. Rinkens' Bratschensonate Op. 28 und seine Suite in antiken Tonarten Op. 26 für Cello (famos gespielt von August Link) und Klavier (der Komponist) zeigten die prächtig musikantische Erfindungskraft dieses Tondichters, der nur einmal an äußere Wirkungen vergessen müßte, um etwas ganz Bedeutendes und Einheitliches zu schaffen. Er wurde mit Hansmann, der sich auch um Gründung und Leitung der Erfurter Bach-Gemeinde große Verdienste erworben hat und als Violinpädagoge große Wertschätzung genießt, lebhaft gefeiert. — Ein musikalisches Ereignis darf eine Vorführung der Eitzschen Tonwortmethode in einer Sonderveranstaltung des Erfurter Lehrervereins genannt werden. Dr. Frank Bennedik (Halberstadt) hielt einen sehr instruktiven Vortrag und Lehrer Strube (Harsleben) zeigte in einer Lehrprobe, welch unerhörte Stufe musikalischer Ausbildung zweijähriger Unterricht von Schulkindern errang. Die Kinder sangen vom Blatt, modulierten frei — kurz, es war einfach frappierend und keiner der Anwesenden konnte sich dem Eindruck verschließen, daß durch Einführung der Eitzschen Methode der so nötige Wiederaufbau im Musikwissen des deutschen Volkes vollzogen werden könne. — Der Kürze halber seien die übrigen Musikereignisse nur kurz erwähnt: ein historisch interessanter, aber sehr mangelhaft vorbereiteter Abend „Alte Musik" des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe, der mit Werken von Joh. Ph. Krieger, Telemann und Bononcini bekannt machte;

ein Sensationserfolg des Pianisten Alfred Hoehn aus Frankfurt an einem Abend des Musikvereins, der unter Wetz' Leitung auch Karl Hasses Präludium, Passacaglia und Fuge brachte, ein gediegenes, aber mitunter stark akademisch wirkendes Werk; Händels „Samson" im Sollerschen Musikverein unter Max Kopff; der Bach-Gemeinde Osteroratorium und Kirchenkonzert unter Hansmann; ein sehr gelungener Bach-Beethoven-Abend, den der heimische Pianist Anatol von Roessel mit Prof. Gustav Havemann (Violine) gab; und ein Abend des Amarquartetts, der Haydn recht mäßig brachte, dafür aber Hindemiths Op. 34 — auch hierin ist er bald Gamin, bald tieffühlender Musiker — zu starkem Erfolge verhalf; zuletzt, aber nicht zumindest eine Aufführung von Felix Woyrsch' Oratorium „Da Jesus auf Erden ging", das, in seinen ersten Abteilungen schwach, sich schließlich zu starker, gefühlsmäßiger Ausdruckskraft und Meisterung chorischen Aufbaues erhebt. *Robert Hernried.*

*

Koblenz. Ein Rückblick auf das hiesige Musikleben der letzten Jahre rechtfertigt die Einordnung von Koblenz in die Reihe beachtenswerter Musikstädte. Aus der Ueberfülle von Veranstaltungen dieses Konzertwinters kann hier nur das Bedeutsamste hervorgehoben werden, soweit es geeignet ist, ein Gesamtbild von der Musikpflege der rheinischen Hauptstadt zu bieten. Zunächst sei an zwei den Winter einleitende Abende zum Gedächtnis Anton Bruckners (100. Geburtstag) erinnert: der erste mit der VIII. Symphonie unter Otto Klemperer wurde zu einem musikalischen Ereignis von seltener Größe, in einem weiteren Abend brachte das Musikinstitut (W. Kes) die Romantische (IV.) sowie den 150. Psalm. Der zweite Weihnachtstag bescherte uns durch das gleiche Institut Haydns Jahreszeiten (warum nicht ein dem Tage entsprechenderes Werk?), zwar nicht restlos vollendet, aber in der Gesamtwirkung gut. Hier hörte man fernerhin auch zum ersten Male Mahlers III. Symphonie d moll — mehr äußerlich als innerlich wirkend — mit der stimmlich und musikalisch bedeutenden Else Dröll-Pfaff als Solistin. Die Musikfreunde lassen sich die Pflege der Kammermusik angelegen sein und bieten darin Vorbildliches. Nicht weniger als drei große Quartettvereinigungen: Wendling (Stuttgart), Havemann (Berlin), Kergl (Mannheim), kamen nacheinander mit klassischen und modernen Werken, von denen die jungen Mannheimer entschieden am stärksten wirkten. Kammermusik mit wertvollen Programmen macht auch Hermann Henrich im Stadttheater, wo er auf instrumentalem und vokalem Gebiet Altes und Neues in reichem Wechsel bietet. Für die Kirchenmusik setzt sich Adolf Heinemann seit zehn Jahren ein durch regelmäßige unentgeltliche Musikabende und bot in Erinnerung an den zehnten Jahrestag kürzlich mit der 65. Musikalischen Andacht in der Christuskirche ein besonderes Programm unter Mitwirkung des Kirchenchors; eine Kirchenmusik größeren Stils („den Toten") brachte wie alljährlich der Buß- und Bettag. Unter den größeren Männerchören verdienen Erwähnung M.G.V. „St. Castor" (E. Hülsbeck) mit einem von prachtvollen Chorleistungen zeugenden Konzert mit dem Städtischen Orchester und „Rheinland" (H. Henrich), der zunächst sein 60jähriges Bestehen mit einem Festkonzert feierte, bei dem ein Violinkonzert von Henrich durch dessen Gattin Lätitia H.-Forster uraufgeführt wurde, und der jüngst im zweiten Winterkonzert wieder erfolgreich war. Auch an Solistenkonzerten fehlte es nicht: Koczalski spielte Chopin unvergleichlich, Beethoven schwach. Ein Sonatenabend Jos. Pembaur, Frz. Sagebiel mit Beethoven, Brahms, Schumann: Variationen für zwei Klaviere (Maria und Joseph Pembaur), schuf wundervolle Eindrücke. *Adolf Heinemann.*

*

Marburg-Lahn. Die unermüdliche Arbeit, die Universitäts-Musikdirektor Dr. Stephani in den hiesigen Musikverhältnissen leistet, hat mit der letzten Aufführung einen Höhepunkt erreicht. Das Collegium musicum (fast nur Musikfreunde), das Stephani nach seiner Uebersiedelung nach hier gründete, hat er allmählich immer vor schwerere Aufgaben gestellt, den Klangkörper durch Hinzunahme von Reichswehr, hiesigen Zivilmusikern, ehemaligen Militärmusikern und Solobläsern aus den benachbarten großen Orchestern (Frankfurt a. M., Kassel) vergrößert und so im Laufe der Jahre eine Reihe von Orchesterwerken zur Aufführung gebracht (u. a. Schubert h moll-Symphonie, Mozart g moll, Beethoven I, II, V, Haydn D dur), zugleich zu den regelmäßigen drei bezw. vier Oratorienaufführungen im Jahre die Orchesterbegleitung ausgeführt. Das Vorjahr brachte Bruckners IV., die letzte Aufführung im Februar ds. Js. Bruckners VIII. — Eine eigenartige Lösung der für kleinere Mittelstädte so brennenden Orchesterfrage und zugleich der beste Beweis für die Möglichkeit, eine ganze Stadt an den Werken der Größten teilhaben zu lassen. Die Solistenkonzerte des Winters standen durchaus auf der Höhe, Namen wie Adolf Busch, Serkin mögen dafür bürgen. *Hering.*

*

Münster i. W. Die längere Erkrankung des städt. Generalmusikdirektors Prof. Dr. Volbach bedingte im Konzertsaal ein Interregnum, das zunächst eine Reihe von Gastdirigenten nach Münster führte. Jetzt hat für die zweite Winterhälfte Schulz-Dornburg, der bereits vor Weihnachten zwei Konzerte dirigierte, die Leitung der übrigen Musikvereinskonzerte und mehrerer städt. Symphoniekonzerte übernommen. Höchst erfreulich, denn seine Abende waren bisher die Höhepunkte. „Judas Makkabäus" und „Die Schöpfung" erlebten Aufführungen von einem Glanze, den wir lange entbehrt hatten. Am Tage vor dieser festlichen Aufführung von Händels heroischem Chorwerk dirigierte Richard Strauß seine Couperin-Suite und sein — ach! so unheroisches — Heldenleben, dazwischen sang Rehkemper, vollendet und hinreißend, die Ansprache aus der „Feuersnot" und ein paar Orchesterlieder. Das Publikum begrüßte Strauß während des ganzen Abends mit der dem Meister gebührenden Achtung und Wärme, während dieser mit sehr gleichmütiger Miene eine Leistung mittlerer Art und Güte bot. Festlich war nur Rehkemper und — das Honorar des Dirigenten. Hier sei auch gleich das Orchesterkonzert des Musikvereins erwähnt, in dem Schulz-Dornburg mit den Orchesterminiaturen von Bernhard Sekles „Gesichte" bekannt machte und Rudi Stephans „Musik für Orchester in einem Satze" zu tiefgehender Wirkung brachte. Unter den auswärtigen Gästen ragte neben Prof. Sieben (Dortmund), dessen allerseits gerühmtes Konzert ich leider nicht hören konnte, Musikdirektor Hans Weisbach (Hagen) hervor, der mit einer großzügigen, geschlossenen Aufführung von Bruckners monumentaler Fünfter seine Berufung erwies. Hier offenbarte sich ein Musiker von Rang und bedeutenden Führergaben. Die Reihe vervollständigten Generalmusikdirektor Dr. Siegel (Krefeld), der neben eigenen Kompositionen Schuberts unsterbliche C dur-Symphonie zu blühendem Leben weckte, Musikdirektor Quest (Herford) mit Regers Mozart-Variationen und H. H. Wetzler (Köln), der seine „Visionen" vorführte. Eine beachtliche Talentprobe legte unser jugendlicher Theaterkapellmeister Bruno Vondenhoff mit der Wiedergabe von Bruckners Dritter ab. Von den Solisten seien noch Erna v. Hößlin (Dessau), Prof. Arnold Földesy, der Dvořaks Cellokonzert mit herrlichem Ton spielte, und Walter Rehberg, der außer dem d moll-Konzert von Brahms eine Klaviersuite von Ernst Toch glänzend gab, erwähnt. — Eine besondere Hervorhebung verdient das Konzert, das der Akad. Gesangverein in Verbindung mit dem Frauenchor von Frl. Muckermann gab. Es bescherte uns unter Leitung von Dr. Sambeth Vittorias sechsstimmiges Requiem auf den Tod der Kaiserin Maria, Gemahlin Maximilians II., und ließ schmerzlich bedauern, daß man so selten Gelegenheit hat, sich von der unerhörten Schönheit der großen alten Vokalkunst durchdringen zu lassen. Welche Schätze ließen sich heben, wenn sie zielbewußt gearbeitet und zur Ergänzung des glänzend geschulten Frauenchors von Frl. Muckermann, der den a cappella-Gesang, insbesondere gregorianischen Choral in idealer Weise pflegt, ein entsprechender Männerchor geschaffen würde, der bei solchen Aufgaben mit jenem zusammen wirkte. Mit dem Studentenchor mußte, trotz besten Strebens der jungen Herren, manches unzulänglich bleiben. Im übrigen hörten wir an reiner Vokalmusik auch hier die Donkosaken und den römischen Kirchenchor des Monsignore Casimiri, über die Neues natürlich nicht zu sagen ist. — Kammermusik ist in Münster von altersher ein besonderes Kapitel. Kein sehr erfreuliches, denn immer noch sind wir auf Zufallstreffer angewiesen. Es fehlt eine Gesellschaft, die sich die zielbewußte Pflege nur dieses Gebietes angelegen sein läßt und alle ernsten Interessenten an sich zu ziehen versteht. Jetzt macht zwar der Musikverein nebenbei vier Kammermusikkonzerte, aber es sind nur zwei reine Quartettabende darunter, und der Besuch der beiden ersten Konzerte — Rosé-Quartett in bester Form, dann Frau Merz-Tunner, die keinen guten Tag hatte — war sehr schlecht. Außerdem veranstaltete die Studentenhilfe sieben „Meisterkonzerte", darunter jedoch nur einen Quartettabend, den das ausgezeichnete Havemann-Quartett ganz Beethoven widmete. Ein reiner Genuß. Die übrigen Konzerte brachten Joan Manén, Gieseking, Em. Feuermann, Elisabeth Schumann (Wien), Rehkemper und Alma Moodie. Unvergeßlich Gieseking, der, nunmehr ganz reif und abgeklärt, Bach, Beethoven, Schumann und Reger spielte. — Zum Schluß sei eines Abends der „Literarischen Gesellschaft" gedacht, der „Des Knaben Wunderhorn" gewidmet war. Nach einem kurzen Vortrag von Frau Dr. Ilse Reicke sang Kammersänger Ludwig Heß meisterhaft anderthalb Dutzend von ihm sehr feinsinnig zusammengestellter

Lieder aus dem „Wunderhorn", vom Grafen Heinrich v. Wesdehlen (Osnabrück) ganz wundervoll begleitet. Ein runder Abend, der bewies, daß auch eine Liederfolge nicht unbedingt ein geistloses Kunterbunt sein muß. *Schnorbusch.*

*

Neuß am Rhein. Wie der Beginn der vergangenen Wintersaison durch den vollendeten Umbau des „Zeughauses" zum Konzert- und Theatersaal gleichzeitig der Beginn einer neuen Epoche im künstlerischen Leben unserer Stadt wurde, so war sein Abschluß gleichzeitig der Beschluß einer Aera, die mit dem Namen unseres bisherigen ersten Beigeordneten Klein und seiner Gattin, der früher sehr bekannten rheinischen Pianistin Toni Tholfus, aufs engste verbunden ist. Diese Aera bedeutete für Neuß, nachdem bis dahin — etwa um die Jahrhundertwende — in seinem Musikleben die Eigenbetätigung die maßgebende Rolle spielte, die Fühlungnahme mit der großen musikalischen Entwicklung, die in ihren bedeutendsten ausübenden Künstlern, wie natürlich neben dem alten ererbten Kulturgute, in manchem charakteristischen Erzeugnis des jüngsten musikalischen Schaffens uns bekannt wurde. Diese Aera fand ihren Abschluß mit einem Abschiedskonzert, das Prof. Abendroth mit dem Kölner Gürzenich-Orchester ausführte unter solistischer Mitwirkung von Eva Bruhn, Rile Queling und Toni Klein. Erinnert man sich der letzten Leistungen dieser von Klein arrangierten Musikabende, eines Schubert-Schumann-Abends Josef Pembaurs, der feingeschliffenen Vorträge des Rheinischen Madrigalchors aus Duisburg und der immerhin interessanten gesanglichen Darbietungen des in bezug auf seine Stimmschulung noch etwas problematischen russischen Bassisten Michail Gitowsky, so muß man unserem Musikleben für die Folgezeit dieses hochkünstlerische Streben der Scheidenden als Erbe wünschen. — Der Neußer a cappella-Chor wartete wieder im teinigen Neuausgrabungen auf: einem Hugo Wolf-Abend, an dem u. a. das Eweler-Quartett aus Düsseldorf das nur sehr selten gespielte und doch so urmusikalische d moll-Quartett des Meisters vortrug, und der in ihrer differenzierten Ausdrucksart sehr charakteristischen „Missa choralis" von Franz Liszt. — Endlich ist auf rein musikalischem Gebiete noch einer Aufführung des in seiner Melodik und sinnlichen Klangwirkung sehr eingänglichen Oratoriums „Ruth" von Georg Schumann durch den Städtischen Männergesangverein und Damenchor Erwähnung zu tun. — Der hiesige Bühnenvolksbund arrangierte neben dem Schauspiel auf der Zeughausbühne regelmäßig einmal im Monat eine Opernaufführung, die vom München-Gladbacher Stadttheater sehr annehmbar herausgebracht wurden. Indem neben mehreren Repertoire-Opern auch zweimal der „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius zur Aufführung gelangte, dürfen wir uns rühmen, auch unsererseits unser Scherflein zur Ehrung dieses echt deutschen Meisters beigetragen zu haben. *C. Weisweiler.*

*

Nürnberg. Ferdinand Wagner, der junge, vielumstrittene Generalmusikdirektor, der inmitten des heftigen, um seine Person entbrannten Kampfes das Schlachtfeld verließ, um seine durch mancherlei Aufregungen aufgepeitschten Nerven zu beruhigen — er ist nun wieder hier und hat bereits in einem Konzert des Philharmonischen Vereins an Werken von Rich. Strauß (Suite nach Couperin), Beethoven und Brahms (Klaviersolist: Rud. Serkin) von seiner recht bedeutenden Dirigentenkunst überzeugt. Dem geradezu lächerlichen Kultus, der hier von gewissen Kreisen mit ihm getrieben wurde, ist jetzt von besonneneren und einsichtsvolleren Persönlichkeiten Einhalt geboten worden, und dankenswerterweise ist bei dieser Gelegenheit auch endlich mal das seit Jahren hier so verhängnisvolle „Musikpapsttum" gebührend gegeißelt worden. Ferdinand Wagner, dessen starke Begabung niemals in Abrede gestellt werden soll, hat es am eigenen Leibe erfahren müssen, wohin solche meist von Dilettanten ausgehende Ueberschätzung führt, die so gerne mit dem Worte „genial" Mißbrauch treibt. Für ihn, der nun im Herbst nach Karlsruhe geht, hat man immer noch keinen Nachfolger gefunden. Die Berufung des trefflichen Dr. Böhm (München) scheiterte an den Folgen der geschilderten Mißstände. Die einmalige Leitung des Philharmonischen Orchesters durch Fritz Binder, Danzig (Solist: der stimmgewaltige Albert Fischer) war wohl lediglich als Gastspiel gedacht. Dem vierten dieser Konzerte gab die Mitwirkung der beiden Münchner Künstler J. Szanto (Violine) und J. Disclez (Cello), deren kongeniales Zusammenspiel im Brahms-Konzert starken Eindruck hinterließ, seine Bedeutung. Neben Ferd. Wagner sorgt der städt. Kapellmeister Aug. Scharres ebenfalls als Leiter unseres Orchesters in dem intimeren Raume der „Meistersingerkirche" dafür, daß einem finanziell weniger leistungsfähigen Hörerkreis die Kunst unserer meist der vergangenen Epoche angehörigen Meister immer vertrauter wird. Durch Solisten wie Fritz Krauß (Tenor), den jungen, tüchtigen Pianisten G. Ledderhose u. a. war auch nach dieser Richtung hin der Wert dieser Konzerte gewährleistet. Beglückende Kammermusikabende wurden uns durch das Münchner Streichquartett und Busch-Quartett beschert. Vecsey, Gieseking, Edwin Fischer und andere erschienen als bedeutende Vertreter auswärtiger Solistenkunst. Der Pianist M. Wittels bewährte sich besonders als Bach-Spieler. M. Rümmelein (Nürnberg) widmete seinen „dritten intimen Abend" neuzeitlicher Liedkomposition (W. Rinkens, J. Klaas, E. Rhode). Von Nürnberger Musikern überzeugten von ihrem weiteren Aufstieg: Karl Seifert (Violine), Laura Gagstetter (Klavier), Heinrich Steeg (Gesang). Als Leiter eindrucksvoller Chor- bezw. Orchesterabende seien C. Rorich (klass. Abend), O. Döbereiner (alte Musik), Peter Gras (Opernaufführungen, wie Glucks „Orpheus") und K. Hüttisch (klass. Abend) genannt. Ein Konzert mit Werken zeitgenössischer Nürnberger Tonsetzer (G. Blum, H. Mäder, E. Rhode, C. Rorich, H. Weiß) ließ den Wunsch erstehen, das hiesige musikalische Schaffenstum öfter zur Diskussion zu stellen. *Erich Rhode.*

*

Wien. Ballettkomödien im Wiener Redoutensaal. Mozarts in Paris 1778 komponierte Musik zum Ballett „Les petits riens" ist nach einigen Aufführungen verschollen geblieben und erst 1872 von Wilder in der Bibliothek der großen Pariser Oper wieder aufgefunden worden. Die ersten sechs Stücke der Partitur sind nicht von Mozart, sind vielmehr, wie er dem Vater schrieb, „lauter alte miserable französische Arien; die Symphonie und Contredanse, überhaupt halt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben". Von dem ursprünglichen Szenarium ist nichts erhalten geblieben, man weiß lediglich, daß es drei lose aneinandergereihte Szenen umfaßte, von denen ein zeitgenössischer Bericht im Journal de Paris die erste als anakreontisch, die zweite als komisch und die dritte als pastoral bezeichnet, wobei die galante Pointe zwei eifersüchtigen Schäferinnen zu zeigen hatte, daß der Gegenstand ihres Eiferns, der Schäfer, nur ein verkleidetes Frauenzimmer sei, was mit beneidenswerter Unbefangenheit durch Entblößen des Busens ad oculos auch der entzückten Spectatores demonstriert wurde. Der Ballettmeister der Wiener Staatsoper, Herr Kröller, hat auf so pikante Wendung verzichtet, als er daran ging, der Musik einen neuen Text unterzulegen, und sich mit einer mehr als harmlosen Schäferidylle begnügt, wobei ein Eifersuchsteufel von Amoretten besiegt und ein lächerlicher Geck verlacht wird. Die Musik war hier seit einer Konzertaufführung durch den Berliner Dirigenten Unger bekannt, und sie bewies nun neuerlich die erstaunliche Fähigkeit des jungen Mozart, sich in jeden Stil einzufühlen, diesmal in den vornehmen französischen Tanzstil, ohne indes besondere Eigenart zu entwickeln und in mehr als einzelnen Wendungen an den späteren Meister, speziell den des Figaro zu erinnern. Auch das folgende ganz moderne Werk „Pulcinella" von Strawinsky haben wir zuerst im Konzertsaal kennen gelernt und das kürzlich in einer ausgezeichneten Wiedergabe durch Fritz Stiedry. Allerdings fehlen in der Suite die Gesangsnummern und gerade sie sind, da die Tänzer bloß mimen, während die Sänger im Orchester postiert sind, von besonderer Drolligkeit, zumal wenn der massige Capitano einen hellen Sopran zu singen scheint. Der Originaltext, den ich nicht kenne, wurde durch eine Bearbeitung Kröllers ersetzt, die von der alten Commedia dell' arte Anregungen empfängt, welche zu der Musik Pergolesis, die Strawinsky mit Geist, Humor und Temperament bearbeitet, mit harmonischen und rhythmischen Pikanterien gespickt hat, recht wohl passen. Schade, daß die historisch beglaubigte Unsinnigkeit nicht auch durch etwas historisch beglaubigten Witz schmackhafter gemacht wurde. Daß sämtliche Männer des reizenden Neapel, das die köstlichen Dekorationen Rollers suggerieren, sich in Pulcinells verwandeln, ist ein gar zu magerer Trick. Trotzdem ist er noch ein Uebermaß an Handlung gegen die folgenden zwei Stücke des Ballettkomödienabends, die zu von Franz Moser instrumentierten Klavierstücken Rubinsteins und zu einigen Tänzen und Märschen von Johann Strauß unter den Namen „Bal costumé" und „Teddybär", dort aus Anlaß eines Festes, hier in einer Puppenstube, richtiger „Puppenfee"stube, beziehungslos gruppierte Tänze exekutieren lassen. Wobei sich natürlich Gelegenheit ergibt, Schönheit und Können unseres Ballettkorps und die gobelingeschmückte Pracht des historischen Redoutensaals zu bewundern. Und gleichzeitig zu bedauern, daß beide auch zu so nichtigen Angelegenheiten, zu wahren „petits riens" mißbraucht werden.

Dr. *Rudolf Stephan Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

Bücher

W. Trendelenburg: Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels.

Eine ernste Arbeit wird uns hier vermittelt, die schon deswegen als nützlich zu bezeichnen ist, weil sie die üppig sprießende Literatur streichinstrumentaler Interessen einer sachlichen Revision unterzieht, womit der Autor zweifellos so manchen vor nachgebeteter Dogmatik schützen wird. Aber auch Neues bringt uns Trendelenburg! Mittels sinnreich erdachter Apparatur wird die Kurvenschrift — bisher auf diesem Gebiet noch nicht verwendet — in den Dienst der Untersuchung gestellt, der üblichen Praxis und subjektiven Eigenart wird mehr als bisher ein weiter Spielraum gelassen, manches bisher zu unrecht Unbesprochene aufgedeckt und an Stelle von mißverständlichen Ausdrücken oder umständlichen Umschreibungen eine kurze, klare Terminologie eingeführt, welche einem tatsächlichen Mangel abhilft. Noch ein wesentliches Hinzukommen jedoch läßt die Arbeit des Tübinger Gelehrten als originell und bedeutend erscheinen. Er berücksichtigt *erstmalig* die Spieltechnik für die *vier* Typen der Streichinstrumente Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß. Der voreilig sich einstellende Trugschluß, daß die äußerlich so verschiedenen Bewegungsbilder eher verwirrend wirken müßten, macht bald einer gegenteiligen Anschauung Platz, denn es werden gerade aus der geschaffenen Vergleichsmöglichkeit die fundamental unverrückbaren Gesetze der Mechanik und Physiologie leichter ersichtlich. Unnötig zu sagen, daß der Physiologe von Fach auch die Anordnung des Stoffes bemeistert. Nachdem Trendelenburg zuerst an Kurvenbildern bezw. Schattenprojektionen richtige und fehlerhafte Saitenschwingungen, hervorgerufen durch zweckmäßige oder unzweckmäßige Bogenführungsmomente demonstriert hat und dabei die Steinhausenschen und Jahnschen Formulierungen teils erweitert, teils negiert, behandelt er in einem breit angelegten allgemeinen Teil die Problematik, welche dem Kunstspiel auf *allen* Streichinstrumenten gemeinsam ist. In dem folgenden besonderen Teil werden dann die Spieleigentümlichkeiten auf der Geige, der Bratsche, dem Cello und der Baßgeige getrennt besprochen. Unmöglich ist es, in dem uns zur Verfügung stehenden engen Rahmen der Fülle der Gedankengänge auch nur annähernd gerecht zu werden, weshalb wir uns nur mit dem Kapitel Geigentechnik etwas ausführlicher befassen wollen, dies in der begründeten Erwägung, daß gerade in Geigerköpfen das größte Durcheinander herrscht und zu einer literarischen Hochflut geführt hat, die nicht ohne Gefahr ist. In wohltuender Breite widmet sich Trendelenburg der Bogenhaltung und den Ausgleichsbewegungen der Hand. Wir sind geneigt, diesen Abschnitt für den bedeutendsten am ganzen Buch zu halten. Unstreitig litten diesbezügliche frühere Untersuchungen an einer gewissen Einseitigkeit. Trendelenburg aber zeigt zum ersten Mal, wie verschiedene Bogenhaltungen, die *individuell* jeweils als *richtig* gelten können, das Gesamtbild des Strichablaufes wesentlich verändern *müssen*. So darf der Autor auch die Priorität für sich in Anspruch nehmen, als Erster die Wichtigkeit der *vertikalen* Spielachse nachgewiesen zu haben, deren Erkennen in seinen Deduktionen bezüglich des Bogenschwenkungsausgleichs eine wesentliche Rolle zuerkannt wird. Es wird uns damit erleichtert, die äußerliche Verschiedenartigkeit der Bogenführung solistischer Vorbilder zu verstehen. Interessant ist die Forderung, mit relativ wenig Bogenlänge und starkem Druck zu spielen, welche Spielweise Kreisler charakterisiert, ohne die Allgemeinheit für sich zu haben. Nicht ohne Humor meint der Autor, daß mindestens ebenso viel Geiger ihren Ton tot *ziehen* als tot *drücken*. Zur linkshändigen Technik übergehend, befaßt sich Trendelenburg ausführlich mit der Geigenhaltung. Der Verschiebung vom ursprünglichen Halt *rechts* (Leopold Mozart) über die Geigenmitte (Spohr) bis zur heute gebräuchlichsten Haltung *links* vom Saitenhalter legt er tiefere Zusammenhänge zugrunde. Er findet sie in klanglichen Momenten, in der Stabilität, in der physiologisch zweckmäßigen Lage der linken Hand zur Griffbahn und der bequemen Winkelung zum bogenführenden Arm, welche beiden letzten Faktoren sich widersprechen. Nach seiner Ansicht kann nur diejenige Haltung richtig sein, welche Grenzstellungen vermeidet, während er das Schulterheben oder -senken, Benützung eines Kissens oder nicht, die Frage ob Schulter- oder Schlüsselbeinhalt als unwesentlich ansieht und der subjektiven Einstellung jede Freiheit einräumt. Das nächste Kapitel behandelt die Haltung der linken Hand am Geigenhalse. Auch hier erschöpft Trendelenburg alle Möglichkeiten, wie sie teils durch individuelle Gepflogenheit, teils in Befolgung verschiedener Schulregeln sich dem Beobachter zeigen. Es ist nicht schwer, daraus die Folgerung zu ziehen, welche Handhaltung dem einzelnen am besten taugen wird, ja daß ein und derselbe Spieler sie gegenüber den sich ändernden technischen Postulaten mit Vorteil wechseln wird. Nach interessanten Ausführungen über Fingersatz, Lagenwechsel und Vibrato beschließt der Autor den geigentechnischen Teil, um sich kurz aber treffend mit den speziellen Eigentümlichkeiten beim Bratschenspiel auseinander zu setzen. Um so ausführlicher bespricht der Tübinger Forscher das Cellospiel, das er allem Anschein nach wie die Geige beherrscht. Nachdem wir leider nicht in der gleichen angenehmen Lage sind, konnten wir diesem Abschnitt ebenso wie jenem, dem Baßgeigenspiel gewidmeten, nur im allgemeinen folgen und müssen diesbezüglich das endgültige Urteil den Pädagogen der Kniegeige überlassen. Alles in allem eine erfreuliche Erscheinung, welcher die allzu bescheidene Bezeichnung *„Hilfsbuch“* nur insoweit zukommt, als ihr zweifellos helfender Wert eigen ist. *H. Seling.*

*

Dr. Kurt Richard Hohberger: Die Entstehungsgeschichte von Wagners Parsifal. 186 Seiten. Großoktav. Eduard Heinrich Mayer, Leipzig.

Eine frühere Schrift des Verfassers ist hier so reich erweitert, daß sie die Geschichte des Weihfestspiels in denkbar größter Vollständigkeit wiedergibt. Natürlich gab es Vorarbeiten, wie die von Santen-Kolff im Bayreuther Taschenkalender von 1893, von Hans von Wolzogen im Bayreuther Wegweiser von 1912 und im Wagner-Jahrbuch von 1912; Dr. Edwin Lindner hat alle Aussprüche Wagners über den Parsifal vorgelegt (Breitkopf, 1913). Hohberger faßt sie auf Grund eigener Forschung vortrefflich zusammen; wenn das Werk nur auch ein Namenverzeichnis hätte! — Schon in Dresden, in den vierziger Jahren, als Wagner Grimms Mythologie studierte und die mittelalterlichen Dichter las (Wolfram 1845), bemächtigte sich sein Geist des Parzivalstoffes. Klingsors Name war ihm aus Hoffmann bekannt. In der Schweiz muß sein Gestaltungsdrang bereits bestimmte Bilder geschaffen haben, denn 1857 zeigt er sich von Wolfram nicht mehr so befriedigt; ohne Zweifel schrieb er damals (zwischen 1857 und 1860) seine Entwürfe nieder. Wir können einige Grundgedanken in den Wesendonck-Briefen verfolgen. Leider besitzen wir erst aus dem Jahr 1865 jene Prosaskizze, die er dem König Ludwig mitteilte; Wolzogen hat sie (1907) mit Einleitung herausgegeben. Kurz vor der endgültigen Fassung (vor 1877) wandte sich der Dichtende offenbar noch einmal den mittelalterlichen „Quellen“ zu, und nahm außer Wolfram, Albrecht von Scharffenberg, Lamprecht auch Rudolf von Ems zur Kenntnis. Mit philologischer Gründlichkeit vergleicht Hohberger den Wortlaut der Wagnerschen Verse mit den alten Dichtern, ebenso den Prosaentwurf mit der dichterischen Ausführung, und endlich den Auszug und die Partitur mit der Buchausgabe. Weit über den Titel, unter dem der Verfasser seine Arbeit darbietet, greifen die Untersuchungen der einzelnen Gestalten und Gedanken der Dichtung hinaus. So viel Schönes auch schon gesagt worden ist (von Chamberlain, Benedict u. a.), gerade bei Wagner hat es unendlichen Reiz, dem Werdegang der Werke zu folgen, weil sie uns in abgeschlossen fertiger Form bekannt sind. Auch die Legende, als sei der Dichter nach dem Ring mit dem Parsifal zum christlichen Kreuze gekrochen, wird durch die Entstehungsgeschichte (welche die Zeit von 1845—1877 umfaßt) ein für allemal widerlegt. Wir verweisen zum Schlusse noch auf den Vergleich, den Artur Drews im Wagner-Jahrbuch von 1906 zwischen Zauberflöte und Parsifal zieht. Es ist für den Musikkundigen wichtig, sich auch der rein geistigen Werte immer klarer bewußt zu werden, die aus vereinigter Ton- und Dichtkunst entspringen. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Dr. K. Storck: Das Opernbuch, herausgegeben von Paul Schwers. Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1925.

Der Wert und die Beliebtheit dieses ausgezeichneten, handlichen Opernführers — von Karl Storck angelegt, von Paul Schwers erneuert und erweitert — zeigt sich an der raschen Folge der Auflagen; bereits die 30. Auflage liegt jetzt vor. Sie ist gegenüber der vorigen erheblich ausgebaut, ältere und neuere Werke sind hinzugekommen, so daß die Zuverlässigkeit dieses Handbuches kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Die Ausstattung ist jetzt ganz vorzüglich. *H. H.*

*

Edward Speyer: Wilhelm Speyer, der Liederkomponist (1790 bis 1878). Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen dargestellt von seinem jüngsten Sohne. Drei Masken Verlag, München 1925.

Der Liederkomponist Wilh. Speyer ist wenig mehr bekannt. Das Leben und die Persönlichkeit dieses Mannes ist gewisser-

maßen der Leitfaden dieses umfangreichen, vor allem zeitgeschichtlich interessanten Buches. Mit den meisten großen Künstlern, in erster Linie Musikern natürlich, stand Speyer in teilweise jahrzehntelangem Briefwechsel. Von diesem, offenbar in seinen musikalischen und menschlichen Eigenschaften damals sehr geschätzten Manne gingen viele Fäden überall hin, wo ernste, gute Kunst gegeben wurde oder große Künstler wirkten. Der Leser wird durch einen ganzen Wald von Briefen geführt, die ein großes Stück Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts enthalten: C. M. v. Weber, Louis Spohr (mit den meisten Briefen vertreten), Mendelssohn, Ludwig Börne, Ferdinand Ries, Meyerbeer, Vieuxtemps, Curschmann, Ignaz Moscheles, Karl Gutzkow, A. W. v. Zuccalmaglio, Moritz Hauptmann, Franz Liszt, Jenny Lind und viele andere. Gerade durch die Briefe dieser bedeutenden Männer erhält das Buch seine Bedeutung und seinen eigenartigen Reiz als Lektüre. Außer einer großen Anzahl Abbildungen all dieser Persönlichkeiten sind noch zwei Balladen und ein Lied (Die „Rheinsehnsucht“ in Faksimile-Wiedergabe) Wilh. Speyers beigefügt. *A. K.*

Musikalien

Johs. Diebold: Orgelstücke moderner Meister. 4. Bd. Verlag Junne, Leipzig.

Die bekannte, verdienstvolle Sammlung liegt nun mit dem vierten, letzten Band vollständig vor; dieser enthält überwiegend ausländische Musik — besonders skandinavische, ungarische, spanische — von fast durchweg sehr gemäßigter Modernität. Alles ist sauber und glatt gearbeitet, aber oft recht blaß und unpersönlich: die Kirchenmusik ist wahrlich heute in keiner beneidenswerten Lage! Von deutschen Beiträgen interessiert ein Präludium und Fuge d moll (ohne Opuszahl) von Reger, technisch leichter als Op. 56 und 85, inhaltlich aber diesen Werken nicht nachstehend. *H. K.*

*

Leo Kieslich, Op. 83 Nr. 1—4: Menuett, 2 Walzer, Polonaise. Selbstverlag Breslau, Kantstraße.

Musikalisch leicht ausführbare Unterhaltungsmusik.

*

A. Labinsky: Klavierstücke im Verlag Bote & Bock à 1 Mk. Petite marche, rhythmisch packend, flott, klanglich originell, schwierig zu greifen. Pensée d'automne, von slawischer Melancholie getränkt, sehr stimmungsvoll, in Tschaikowskys Art, leicht. Intermezzo, voll müder Resignation, von weicher Stimmung, klanglich sehr einnehmend; mittelschwer. Bagatelle, im eleganten Salon-, ja fast Kaffeehausstil, pikant, schwierig. Valse in gis moll, weniger bedeutend, aber anmutig, leicht zu spielen. Alle mehr im soliden, früheren Stil, also harmonisch nicht modern, sehr volkstümlich. *Chr. Knayer.*

*

Percy Grainger: Piano-Album (4 Stücke). B. Schott's Söhne, Mainz.

Mehr als die beiden Originalkompositionen fesseln die englische und die irische Volksweise, die Grainger, ein in Australien geborener Pianist und Komponist, mit außergewöhnlichem pianistischem Spürsinn bearbeitet hat. Sie sind leicht abzulesen, aber schwer in der vom Tonsetzer verlangten dynamischen Abstufung der Stimmen wiederzugeben und insofern eine glänzende Anschlagsstudie (Hervorheben eines Tones mitten im Akkord usw.).

*

Jean Wiéner: „Sonatine syncopée“. B. Schott's Söhne, Mainz.

Gigerlmusik. — Vorwort des Autors (übersetzt): „Dank euch, liebe Negerorchester Amerikas, Dank euch, prächtige Jazzbands, für den wohltätigen Einfluß, den ihr auf die wahre Musik meiner Zeit gehabt habt!“ Kommentar überflüssig.

*

Joaquin Turina: „Coins de Séville“, Suite. — „Sevilla, Suite pittoresque“. — „Romantische Sonate über ein spanisches Thema“. B. Schott's Söhne, Mainz.

Wenn Turina auch die eine der beiden Suiten malerisch nennt, so hat seine Musik doch kaum etwas mit dem musikalischen Farbenrausch der Stücke seines Landsmannes Albéniz gemein. Sie erscheint vielmehr zum Teil etwas stumpf, jedenfalls strenger in der Linienführung. Sehr niedlich ist der zweite, „Rondes d'enfants“ betitelte Satz von „Coins de Séville“, frisch und wirkungsvoll das Finale („La Feria“) der Sevilla-Suite; sie verknüpft ihre drei Sätze motivisch ebenso untereinander wie die Sonate, die ein hübsches, harmonisch sehr apart schließendes Scherzo besitzt. Freilich hinterläßt das alles keinen nachhaltigen Eindruck.

*

Manuel de Falla: „Nächte in spanischen Gärten, symphonische Impressionen für Klavier und Orchester in drei Sätzen.“ B. Schott's Söhne, Mainz.

Wie man nach dem Titel erwarten kann, ist das Werk fast nur auf pikanten Rhythmus und besonders auf koloristische Wirkungen eingestellt, die mit Hilfe reicher und raffinierter Instrumentierung (Harfe, Celesta usw.) erreicht werden. Tieferen musikalischen Gehalt würde man vergeblich suchen.

*

Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 2 (Klavierkonzert) für obligates Klavier und zwölf Soloinstrumente, Werk 36 Nr. 1. B. Schott's Söhne, Mainz.

Zu der Komposition von de Falla bildet das Konzert von Hindemith in jeder Hinsicht den denkbar schärfsten Gegensatz. Hier ist Linie alles, Farbe nichts. Die Instrumente werden nicht als Individualitäten, sondern chorisch gebraucht, und zwar nicht nur in Gruppen (Holz, Blech, Streicher), sondern oft insgesamt unisono. Der erste Satz z. B. kennt — von sechs Takten abgesehen — nur dieses Unisono, an dem sich die einzelnen Instrumente wechselnd beteiligen. Das Klavier macht dabei selten mit; sein Part ist selbständig, fast durchweg zweistimmig (Akkorde kommen kaum vor), mit einer Neigung zur Imitation. Diese Musik hat so viel strotzende Lebenskraft und drängende Lebensfülle, daß man ihre streng lineare Anlage nie als trocken empfindet wie bei Schönberg, Krenek und den anderen angeblichen Ueberwindern der klassisch-romantischen Epoche, höchstens mitunter als ein wenig dornig; Hindemiths bewußt unsentimentale Art hindert ihn vielleicht, die Empfindung so aufblühen zu lassen, wie man es da oder dort wünschen möchte. Kantilene gibt es am Klavier überhaupt nicht, dagegen zuviel ununterbrochenes Laufen. Trotzdem ist auch der feierliche, in seiner rhythmischen Gestaltung ungemein reiche langsame Satz von großem Reiz. Einen echten Hindemith stellt der übermütige dritte Satz vor („Kleines Potpourri“); da wird von allen Spielern in polyrhythmischen Verwicklungen außerordentliche Sattelfestigkeit und von der Posaune unheimliche Beweglichkeit gefordert. Im Finale fällt ein ausgedehntes Fugato zwischen Horn, Trompete und Posaune auf, an dem das Klavier mit zwei freien Kontrapunkten sich beteiligt.

*

Ernst Krenek: Konzert für Klavier und Orchester, Werk 18. Universaledition. B. Schott's Söhne, Mainz.

Originell ist an diesem ohne Vorzeichen notierten „Konzert in Fis dur“, daß das Klavier mit einem zwanzigtaktigen, ins zarteste Pianissimo sich verlierenden Solo das letzte Wort hat (in der gesamten Literatur ist mir kein Konzert gegenwärtig, in dem nicht entweder das Orchester allein oder zusammen mit dem Soloinstrument schließt). Dieses Schlußsolo knüpft thematisch an die Introduktion des Werkes an, die in ein rhythmisch straffes Allegro agitato mündet. Auf das Allegro folgt ein kurzes Adagio; es wird durch die aus einer Sechzehnteltriole bestehende obstinate Diskantfigur des Klaviers charakterisiert. In das Finale, das mit „Tempo di Minuetto“ bezeichnet ist, aber zweifellos viel schneller genommen werden muß, ist eine Kadenz eingebaut. Namentlich in der Einleitung ist der Klaviersatz äußerst spröde. Man wird von Krenek kein romantisches Schwärmen erwarten; aber solche klangliche Dürre geht denn doch zu weit. Dieser — bekanntlich besonders durch Schönberg eingeführten — Art von rücksichtslos linearer Musik (mit der Selbstherrlichkeit der Dissonanz als Voraussetzung) kann man am Klavier weniger leicht Geschmack abgewinnen als in der Kammermusik und hauptsächlich beim Orchester, wo durch die Verschiedenfarbigkeit der Instrumente die Reibungen geringer sind. Angesichts solcher Schreibweise wundert man sich um so mehr darüber, wie sonderbar nichtssagend der Tonsetzer am Schluß des Allegro agitato 26 Takte lang auf dem Dreiklang fis-a-cis sich austobt. Dr. *W. Georgii.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *V. Donaueschinger Kammermusikfest* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst findet Samstag, den 25. und Sonntag, den 26. Juli statt. Zur Aufführung sind bis jetzt in Aussicht genommen: *Alex. Tscherepnine* (Rußland), Konzert für Violine und Flöte mit kleinem Orchester, *Aare Mericanto* (Finnland), Konzert für Violine, Klarinette, Horn und Streichsextett, *Paul Dessau* (Berlin), Konzertino für Violine mit Flöte, Klarinette und Horn, *Hch. Kaminski* (München), Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Viola, Vcello, *Otto Siegl* (Wien), Sonate für Violine und Klavier, *Hans Eisler* (Wien), Lieder mit Klavier, *Alfr. Casella* (Rom), Streichquartett; ferner Madrigale für gemischten Chor von *Wilhelm Weismann* (Leipzig), *Max Butting* (Berlin), *Paul Hindemith* (Frankfurt) und *Ernst Krenek* (Zürich).

— Am 1. und 2. August d. J. veranstaltet der Evang. Kirchengesangverein für Württemberg ein *Kirchengesangfest in Tübingen.*

Geplant sind u. a. ein Vortrag von Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. *Hasse* über „Die Blütezeit der protestantischen Kirchenmusik" und eine Festaufführung des Akademischen Musikvereins unter Mitwirkung der Stuttgarter Madrigalvereinigung (Leitung Dr. *Hugo Holle*), eine Morgenfeier im Schloßhof unter Mitwirkung aller am Fest teilnehmenden Kirchenchöre und ein Festgottesdienst mit Chorgesängen von Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt und Joh. Seb. Bach.

— Vom 6. bis 8. Juli soll in Hamburg und Lübeck eine allgemeine Organistenzusammenkunft stattfinden, die zur Klärung gegenwärtiger Orgelprobleme dienen soll. In einer Reihe von Veranstaltungen werden die Orgelbaufragen eingehend behandelt werden. Außerdem soll größtenteils unbekannte Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts neben Werken von Bach auf rein erhaltenen Orgeln des 17. Jahrhunderts zum Vortrag gelangen. Die Leitung der Tagung liegt in den Händen von *Hans Henny Jahnn*, Orgelbauwissenschaftler (Hamburg), Prof. Dr. *Karl Straube* (Leipzig), Thomasorganist *Günther Ramin* (Leipzig), Domorganist *Zillinger* (Schleswig).

— Der Zentralverband deutscher katholischer Kirchenbeamten gedenkt ähnlich den *Donaueschinger Musikfesten* solche auch zur Hebung und Förderung der neueren katholischen Kirchenmusik einzuführen. Das erste Fest dieser Art ist am 20. und am 21. Juni in Kronach. Im Programm sind nur neue Werke enthalten: P. Griesbacher: Missa Stella maris, G. Erlemann: Adoratio crucis und Stabat mater für Soli, Chor und Orchester, und A. A. Knüppel: Op. 12 Missa Puer natus est nobis für Einzelstimmen, Chor, Symphonieorchester, Orgel und Harfe.

— Der 9. Nürnberger Stimmbildungskurs für Schulgesangslehre und Chordirigenten findet 15.— 21. Juli im Festsaal der Knauerschule in *Nürnberg* statt.

— *Franz Schrekers* Oper „Der ferne Klang" ist als erste deutsche Oper nach dem Krieg am Marientheater in Leningrad zur Erstaufführung gelangt und hat einen stürmischen Erfolg erzielt.

— *Eugen Szenkar* hat das neue Werk von *Egon Wellesz* „Die Opferung des Gefangenen" für das Kölner Opernhaus, Intendant Kehm das Ballett „Achilleus auf Skyros" von Wellesz für das Landestheater in Stuttgart zur Uraufführung erworben. Seine Oper „Alkestis" wurde von Bremen, Darmstadt und Köln erworben.

— Als erste Novität hat der neu ernannte Intendant Tietjen die Oper „Die heilige Ente" von *Hans Gal* für die Berliner Staatsoper erworben.

— Dr. *Hermann Keller* (Stuttgart) gab in London in der Westminster-Kathedrale als erster deutscher Künstler seit dem Krieg ein Orgelkonzert mit Werken von Bach und Reger.

— *August Stradal* hat in Prag und anderen nordböhmischen Städten erfolgreiche Konzerte veranstaltet, an denen u. a. das Orgelkonzert Fr. Bachs in einer neuen Bearbeitung Stradals für zwei Klaviere zur Aufführung gelangte.

— Musikdirektor *K. Bienert* veranstaltete in Konstanz im Verlauf der diesjährigen Spielzeit erfolgreiche Konzerte für Kammerorchester und Kammerchor, bei denen Werke zeitgenössischer Tonsetzer zu Gehör kamen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In Gotha kamen in einem Konzert der Staatskapelle zwei Werke zur erfolgreichen Uraufführung: 1. Szenen nach Schillers Braut von Messina für Soli, Chor und Orchester von *Ernst Rabich*, 2. Symphonie c moll von *Friedrich Schuchardt*.

GEDENKTAGE

— *Baden-Baden*. Die zwar selten genannte, dessenungeachtet hervorragende Komponistin *Luise Adolpha Le Beau* feierte am 25. April ihren 75. Geburtstag. In einem ihr zu Ehren gegebenen Morgenkonzert im Kurhause gelangten mehrere Kompositionen der Meisterin, Kammermusikwerke und Lieder zur Aufführung. Erfindungsreichtum und technische Vollkommenheit erregten Bewunderung.

— *August Stradal* feierte am 17. Mai in Schönlinde seinen 65. Geburtstag.

TODESNACHRICHTEN

— Prof. Dr. *Paul Marsop*, der ausgezeichnete Münchener Kunst- und Musikschriftsteller, unser langjähriger geschätzter Mitarbeiter, ist, wie wir soeben vernehmen, am 31. Mai in Florenz gestorben.

— Im Sophienhaus zu *Weimar* ist *Pauline Volkstein*, die Urheberin von über 1200 volkstümlichen Weisen, am 6. Mai gestorben. Armin Knab machte 1921 zuerst die Oeffentlichkeit auf die komponierende, damals 72jährige Greisin aufmerksam. Seiner Fürsorge ist, außer der Drucklegung ihrer schönsten Lieder, ein gewisser äußerer Aufschwung ihrer letzten Lebensjahre zuzuschreiben.

— Am 5. Mai ist Operndirektor Prof. *Otto Lohse*, der seit Herbst 1923, seit seinem Abschied von Leipzig, in Baden-Baden lebte, gestorben. In Riga, Hamburg, Straßburg, Köln und Leipzig hat er als Opernleiter gewirkt und auch im Auslande einen vorzüglichen Ruf genossen. Fürs Musikleben Baden-Badens war sein Aufenthalt hier insofern von großer Bedeutung, als er ständiger Gastdirigent des Theaters war.

UNTERRICHTSWESEN

— Die städtische *Musikschule Aschaffenburg* (Leitung: Herm. Kundigraber) gab einen Bericht über das Schuljahr 1924/25 und die Veranstaltungen der städtischen Musikkultur heraus.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Zu *Busonis „Doktor Faust"*, der soeben an der Dresdner Staatsoper seine Uraufführung erlebte, ist im Katz Verlag, Dresden, eine außerordentlich geschmackvolle mit Bildern und Faksimiles ausgestattete Einführung aus der Feder des bekannten Musikschriftstellers Rudolf Kastner erschienen. Den vielen Freunden und Verehrern Busonis wird diese liebevoll geschriebene Schrift eine willkommene Gabe sein.

— Dr. *Hochs Konservatorium in Frankfurt am Main* erläßt ein Preisausschreiben für ein Kammermusikwerk für zwei beliebige Streichinstrumente ohne Begleitung. Der als Förderer der zeitgenössischen Musik bekannte Verlag B. Schotts Söhne in Mainz hat für Preise die Summe von 2000 Mk. zur Verfügung gestellt. Einsendungstermin ist der 31. Dezember 1925.

— Am 7. Mai 1925 fand zu Berlin eine Delegiertenversammlung der gemischten Frauen- und Kirchenchöre Deutschlands statt, einberufen von den bisher bestehenden Verbänden gemischter Chorvereine. Es wurde einstimmig beschlossen, die bis dahin bestehenden zwei gemischten Chorverbände zu einem *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich der Frauen- und Kirchenchöre)* zu vereinigen. Der vom Ausschuß vorgelegte Satzungsentwurf wurde beraten und einstimmig angenommen. Seinen Bestimmungen entsprechend wurden gewählt: Zum Präsidenten Prof. Dr. Georg Schumann, zum Stellvertreter und 2. Vorsitzenden Kgl. Musikdirektor Theodor Müngersdorf, zu Schriftführern Dr. M. Burkhardt und W. Mattulat, zu Schatzmeistern G. Freitag und G. Berlin, zu Beisitzern Frau Stern, Prof. Michaelis, Musikdirektor Pfannschmidt, E. Nendza. Zweck des Verbandes ist die künstlerische und vereinswirtschaftliche Unterstützung der angeschlossenen Vereine.

ANTWORTEN

E. B. in **M.** Sie senden mir eine Anzahl Musikkritiken eines Herrn *Ahrens* aus Duisburg zu, die in der „Mühlheimer Zeitung" erschienen sind; haben Sie schönsten Dank dafür! Wer freute sich nicht, daß es in unserer, doch auch gar so nüchternen Zeit noch Menschen gibt, die Sinn fürs „Höhere" haben (und dazu aus der Zunft der Beckmesser), und wen faßte wohl nicht heimlicher Neid auf die glücklichen Leser der Mühlheimer Zeitung bei Zeilen wie: „Rudolf Serkin — man denke sich mit kühnster, geordneter Phantasie ein Phänomen, einen Pianisten mit reichem, überfülltem Maß von Musikalität, ausgestattet mit einer unfehlbaren pianistischen Technik, einen in jeder Weise und unter allen Umständen vollkommenen Musiker, und dann verneige man sich: denn Rudolf Serkin erscheint. Das schlichte Wort vermag ihn nicht zu fassen, ihn nicht zu nennen. In breiter Großartigkeit schwingt die Gegenwart durch ihn und schauerlich erhaben ist der Gedanke zu denken, was aus ihm noch werden wird usw." — Meiner Phantasie geht nun leider die notwendige Kühnheit und Ordnung zur Vorstellung des überfüllten Maßes von Musikalität ab, aber verneigt habe ich mich trotzdem, wenn auch nicht vor R. Serkin, so doch vor der Stilgewalt des Herrn Ahrens und schauerlich erhaben war der Gedanke zu denken, was wohl aus diesem noch werden wird.

* * *

Zu unserer Kunstbeilage. Wir bringen unsern Lesern in diesem Heft als Kunstbeilage ein Bild *Palestrinas*, des berühmten römischen Kirchenkomponisten des 16. Jahrhunderts, dessen 400. Geburtstag in diesem Jahr gefeiert wird. Wir werden später mit einem Aufsatz auf die Bedeutung dieses großen Tonmeisters noch eingehen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hermann Ensslin in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.